B 3 043 171

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Received Nov. , 1890
Accessions No. 42332 Shelf No. 907
P964
v.1;2

Geſchichte des neueren Dramas.

Alle Rechte vorbehalten.

Digitized by Google

Geſchichte

des

neueren Dramas.

Von

Robert Prölß.

Erſter Band.

Zweite Hälfte.

Das neuere Drama der Italiener.

Leipzig
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthaſar Eliſcher).
1881.

Digitized by Google

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA.

Das neuere Drama der Italiener.

I.

Die Entwicklung des nationalen Geiſtes im Kampfe mit der Entwicklung der Individualität in Italien. Die Renaiſſance des Alterthums.

Sinken des Freiheits- und Nationalgeiſtes der Römer unter den ſpäteren Kaiſern. — Einfluß der Weſtgothen und Longobarden darauf. — Zweitheilung Italiens. Arianismus und Katholicismus. — Die republikaniſchen Verfaſſungen der Städte und die Staatsverfaſſung, ſo wie die Rechtsbegriffe der Longobarden ſind zwar der Entwicklung des Freiheitsgefühles, doch nicht der der nationalen Einheit förderlich. — Verhältniß der Geiſtlichkeit und des Papſtes zu den Freiheiten der Städte. — Ausbildung der weltlichen Macht der Kirche. — Verſuch einer Wiederherſtellung des römiſchen Weltreichs unter Karl d. Gr. — Conflict zwiſchen Kaiſer- und Papſtthum. — Erweiterung der Städtefreiheiten unter Otto d. Gr. — Die Kirchenreform und die Anmaßungen Gregors VII. — Kampf zwiſchen Kaiſer- und Papſtthum. — Gegenſatz zwiſchen den oberitaliſchen Städten und den Kaiſern. — Aufblühen der drei Handelsrepubliken: Venedig, Genua und Piſa. Einfluß der Kreuzzüge darauf. — Araber und Normannen im Süden. — Die Bildung des neapolitaniſchen Königreichs. — Lombardiſcher Städtebund. — Ghibellinen und Guelfen. — Parteigeiſt und Sonderintereſſen. — Veränderte Stellung des Adels zu den Städten. — Entſtehung der Gewaltherrſchaften. — Verhältniß der Kaiſer und Päpſte zu dem Gedanken einer nationalen Einigung. Hinderniſſe derſelben. — Das Condottierenthum. Die Peſt. — Entfeſſelung der Egoität. — Die Tyrannen. — Sinken des kirchlichen Anſehens. — Gegenſätze der Zeit. — Entwicklung des individuellen Geiſtes im Guten und Böſen. — Einfluß des Handels darauf. — Wirkungen des Reichthums. — Aufblühen des Binnenhandels, der Induſtrie, Gewerbe und Künſte. — Zuführung neuer Bildungselemente. — Erſtarkung des Bürgerſinnes und des Localpatriotismus, ſowie der individuellen Eigenthümlichkeit. — Mailand. — Florenz. — Weltliche Richtung der Wiſſenſchaft. — Ausbildung einer Rechts- und Staatswiſſen-

ſchaft. — Friedrich II., als Begründer einer neuen Staatskunſt. — Das Princip der Centraliſation und der finanziellen Verwaltung. — Loslöſen der Politik von der Moral. — Das Studium des Rechts trägt nur zur nationalen Zerſplitterung noch bei. — Der Einfluß der Naturwiſſenſchaften auf den Handel. — Der mercantile Geiſt als Erſatz für das Ritterthum. — Mangel einer ritterlichen Dichtung. — Fördernder Einfluß des Handels auf die Ausbildung der nationalen Sprache. — Entwicklung einer von der Kirche unabhängigen Philoſophie. Einfluß derſelben. — Arnold von Breſcia und die Wiedererweckung des nationalen Einheitsgedankens. — Roger Baco und der erſte Ruf nach Reform. — Thomas von Aquino, der Vertheidiger der weltlichen Macht der Kirche. — Einfluß der ſchwärmeriſchen Philoſophie Franz von Aſſiſi's und Bonaventura's auf die Entwicklung der Subjectivität. — Kampf der Thomiſten und Scotiſten, des kirchlichen und weltlichen Rechts. — Nationale Träume. — Das nationale Kaiſerthum Dante's. — Die nationale Republik Cola Rienzi's. — Die nationale Kirchenreform der Catarina von Siena. — Schwanken zwiſchen Glauben und Unglauben. — Büßer und Jubiläen. — Scheinfrömmigkeit und päpſtliche Scheinautorität. — Das verlorene Ideal des Glaubens und das Ringen nach einem neuen. Nicht in der ſich ſchon ankündigenden Reformation, in der Renaiſſance des claſſiſchen Alterthums wird es gefunden. — Veränderter Geiſt der Studien. — Grammatik und Rhetorik. — Anwendung der letzteren auf das Leben. — Die lateiniſche Sprache wird für die nationale erklärt. — Die nationale Sprache und Dichtung wird hierdurch bedroht. — Auch die Renaiſſance iſt der Entwicklung des Individuums günſtiger als der der nationalen Einheit. — Mit ihr tritt Italien ſeine dritte Herrſchaft über Europa an.

Schon lange vor Untergang des weſtrömiſchen Reichs war das Freiheitsgefühl der italiſchen Völker geſunken. Selbſt das an den Glanz des römiſchen Namens gebundene Nationalgefühl dieſer Völker war in demſelben Maße verkümmert, als das römiſche Reich auf immer engere Grenzen eingeſchränkt worden war. Beſonders herabſtimmend hatte die Verlegung des Regierungsſitzes nach Konſtantinopel, ſowie die kurze Zeit ſpäter erfolgende Theilung des Reichs darauf eingewirkt. Die weiſe und milde Herrſchaft der erſten oſtgothiſchen Könige, welche Italien hierauf eroberten und den Römern ihre Religion, ihre ſtaatlichen Einrichtungen und ihre Geſetze beließen, würde der Kräftigung des Nationalbewußtſeins eher förderlich geweſen ſein können, wenn nicht noch mehr, als die Verſchiedenheit der Sitten, welche raſch mit einander verſchmolzen, die Verſchiedenheit des religiöſen Glaubensbekenntniſſes ein Hinderniß dafür geweſen wäre. Trotz jener Duldung, welche die arianiſchen Weſtgothen den beſiegten katholiſchen Völkern gewährten, bildete ſich hierdurch zwiſchen ihnen ein Gegenſatz aus, der von den byzanti-

nischen Kaisern benutzt wurde, um ihre Ansprüche auf den westlichen Theil des Reichs wieder geltend zu machen und endlich die Rückeroberung Italiens zu versuchen, die ihnen zwar nach langen Kämpfen gelang, doch nur um in Bälde von einem neuen, in dasselbe einbrechenden germanischen Volksstamme, den Longobarden, zum größten Theil daraus wieder verdrängt zu werden. In Kurzem hatten sich diese des ganzen italischen Nordens, bis auf den kleinen durch seine Lagunen geschützten Landstrich der Veneter bemächtigt, und gegen Ausgang des sechsten Jahrhunderts fiel auch im Süden der bis Reggio reichende Theil, mit Ausnahme Roms und seines Gebietes und der am adriatischen Meere gelegenen Küstenstädte, in ihre Gewalt, was zur Gründung des lombardischen Herzogthums Benevent führte. Nur Rom, die Statthalterschaft Ravenna, die Seestädte des südlichen Theiles der Halbinsel, sowie der südlichste Theil dieser letzteren selbst, blieben nebst Sicilien noch im Besitz der griechischen Kaiser.

Italien war hierdurch in zwei Theile zerrissen, die noch dazu beide den Keim des Zerfalls in sich trugen. Dies lag für die byzantinischen Besitzungen in ihrem losen Zusammenhange, in der Entfernung von dem Regierungssitze der Kaiser und endlich in den republikanischen Verfassungen, welche die Städte sich noch von den Römern her zu erhalten gewußt hatten; für die Länder der lombardischen Könige aber außer in diesen Verfassungen, welche auch sie in der Hauptsache besessen haben werden, in der Natur und dem Wesen des lombardischen Volkes und seiner staatlichen Einrichtungen.

Die griechischen Kaiser, zu schwach, den Besitz dieser fernen Länder zu schützen, mußten es zu thun ihren Bewohnern meist selbst überlassen, was diesen, besonders denen der größeren Städte, allmählich das Gefühl der Selbständigkeit und Unabhängigkeit gab, welches sie zwar zunächst nur zur vertragsmäßigen Erweiterung ihrer Rechte und Freiheiten benützten, das aber nach und nach zur völligen Losreißung einzelner, die sich mächtig genug dazu fühlten, hinführen mußte. Rom war hierin allen anderen vorangegangen, nicht nur, weil seine isolirte Lage, seine Bedeutung und Größe es hierbei begünstigten, sondern auch weil die Ansprüche, welche die Bischöfe Roms vor allen anderen erhoben, und der hieraus

entſprungene Gegenſatz zwiſchen der römiſchen und der griechiſchen Kirche dazu hintrieben. Rom war noch nie in die Hände der lombardiſchen Eroberer gefallen; jetzt aber riß es ſich auch noch mehr und mehr von der Herrſchaft der oſtrömiſchen Kaiſer los. Der Bilderſtreit bot den willkommenen Anlaß dazu. Um 726 nahm unter Billigung der longobardiſchen Könige die Stadt Rom die Form eines Freiſtaates an.

Im Süden, wo die Handel treibenden Seeſtädte auf die Ausbildung einer genügenden Macht denken mußten, denſelben zu ſchützen, und die Mittel dazu in dem erworbenen Reichthum fanden, waren ſie es, welche zuerſt dieſem Beiſpiele folgten. Neapel, Amalfi und Gaëta bildeten das republikaniſche Element ihrer Verfaſſungen weiter aus und löſten ſich nach der Eroberung Ravenna's durch die Lombarden, deſſen Statthalter bisher ihre Obrigkeit gewählt und eingeſetzt hatten, immer mehr von der griechiſchen Oberherrlichkeit los. Zu welcher Blüthe dieſe Städte ſich damals emporſchwangen, läßt ſich am beſten aus dem Vergleiche des heute zu einem unbedeutenden Seeſtädtchen herabgeſunkenen Amalfi mit dem des zwölften Jahrhunderts erkennen, welches an 50,000 Einwohner umfaßte und in allen Häfen Siciliens, Aegyptens, Syriens und Griechenlands Lagerhäuſer beſaß.

Die Bildung dieſer freien Gemeinweſen fiel faſt in die Zeit, da im Norden das lombardiſche Königreich ſeinen Untergang fand. Keime zu ähnlichen Bildungen lagen auch hier in den Verfaſſungen der alten Städte vor. Die lombardiſchen Großen waren zwar in Beſitz von Land und Leuten getreten, ſie waren über die Marken und Städte geſtellt worden; doch fanden ſie, was das letzte betrifft, bereits eine ähnliche Einrichtung vor, da ſchon Conſtantin in den Städten Defenſoren und Schirmvögte eingeſetzt hatte. Außer dem Verluſt ihrer Mauern werden dieſe im Weſentlichen nur wenig von ihren Rechten eingebüßt haben, da ihre Verfaſſungen den lombardiſchen Begriffen von Selbſtändigkeit und von Freiheit entſprachen, was darin eine Beſtätigung findet, daß ihnen ihre Geſetze belaſſen wurden, ja es jedem anheim geſtellt blieb, unter welchem Geſetze er leben wollte, daher auch bei ihnen die römiſche, lombardiſche, ſaliſche, ripuariſche, deutſche und baierſche Geſetzgebung gleiche Gültigkeit hatten. Auch zeichneten ſich die lombardiſche Ge-

ſetzgebung ſelbſt durch ſehr freie Rechtsanſchauungen aus, da ſie z. B. den Glauben an Hexerei für etwas Ungereimtes hielt und jede unter dieſem Vorwand ſtattfindende Tödtung einfach als Mord behandelte und beſtrafte. Ebenſo unterſchieden die Lombarden ſich von den übrigen germaniſchen Völkern in der Auffaſſung der Gottesurtheile. Sie behielten den gerichtlichen Zweikampf zwar bei, aber ihr König Luitprand bemerkt ausdrücklich dazu, daß er das dabei ſtattfindende Gottesurtheil keineswegs für zuverläſſig halte, da ſchon Manche ohne zureichenden Grund daraufhin verurtheilt worden ſeien.

Zudem führten die lombardiſchen Eroberer, wie viele der alten Bewohner des Landes ſie auch unterdrückt haben mochten, denſelben ſelbſt wieder neue Keime der Freiheit und Selbſtändigkeit zu. Den Römern hatte das Vaterland höher, als die individuelle Freiheit gegolten. Sie waren gewohnt dieſe letztere jenem unterzuordnen. Die germaniſchen Völker ſchätzten dagegen die individuelle Freiheit und Selbſtändigkeit über alles. Da aber das höhere Maß beider in der Macht und dem Machtgefühl wurzelt, ſo ſuchte ſie ein jeder vorzugsweiſe darin zu bethätigen, daß er ſich ein möglichſt großes Maß von Macht zu erwerben ſuchte. Ein fortgeſetzter Krieg Aller gegen Alle würde die Folge geweſen ſein, wenn man die aus ſolchen Kämpfen entſpringende Ungleichheit nicht von Zeit zu Zeit wieder geſetzlich geregelt und feſtgeſtellt hätte. So war die ſtufenweiſe Anordnung verſchiedener Stände entſtanden, von denen ſich jedoch jeder das möglichſte Maß von Freiheit und Selbſtändigkeit zu wahren ſuchte. Der letzte Stand ſank freilich dafür bis zur Knechtſchaft herab. Urſprünglich war er wohl nur aus den beſiegten Bewohnern des offenen Landes gebildet worden. Doch gehörten dieſe keineswegs alle dazu. Vielmehr zerfielen die Bauern in drei Klaſſen, von denen die der Leibeigenen nur die unterſte war. Den gewaltſamen Uebergriffen der Mächtigen war theils durch die Verbindung jeden Beſitzes mit entſprechenden Dienſtleiſtungen und Abgaben, theils dadurch eine Grenze gezogen, daß jeder Beſitz erſt durch königliche Belehnung zu einem rechtlichen wurde, daher auch durch Entziehung des Lehns wieder aufgehoben werden konnte. Indeſſen wurde die Oberherrlichkeit des Lehnsherrn und deſſen Eigenthumsrecht auf das Ganze nach und nach ebenſo illuſoriſch,

wie die Freiheit der niederen Stände. Die Herren und Edelleute auf ihren Burgen trotzten den Grafen der Städte, wie dieſe Grafen dem Könige. Schon nach dem Tode Clephis II. (576) würde das lombardiſche Reich in dreißig Herzogthümer zerfallen ſein, weil die Häupter derſelben eines Oberhauptes nicht zu bedürfen glaubten, wenn der zehn Jahre ſpäter ausbrechende Krieg gegen die Franken und Griechen ſie nicht zu einer neuen Wahl wieder genöthigt hätte.

Wie günſtig dies alles für die Entwicklung der individuellen Freiheit und Selbſtändigkeit, wenn auch nur der höheren Stände, geweſen ſein mag, ſo war es der Entwicklung des Nationalgefühls und der nationalen Einheit doch eher feindlich. Wohl erhob ſich jenes Freiheits- und Selbſtändigkeitsgefühl gelegentlich zu einem ſelbſt opfermüthigen Patriotismus, aber dieſer Patriotismus reichte ſelten über das Gebiet der einzelnen Städte hinaus.

Die Entwicklung der Städtefreiheit wurde aber dadurch gefördert, daß ſie von der römiſchen Geiſtlichkeit, die ſich auf ſie bei ihren Kämpfen gegen den Arianismus ſtützte, geſchützt wurde. Schon unter den römiſchen Kaiſern war dieſe gelegentlich, wie z. B. der heilige Ambroſius gegen Theodoſius d. G., für die Volksrechte eingetreten. Der Abzug Attila's aus Rom, auf die Vorſtellungen Leo's d. Gr. hin, worin man einen wunderthätigen Einfluß zu erkennen vermeinte, hatte in ungewöhnlicher Weiſe das Anſehen der römiſchen Biſchöfe geſtärkt, welche die Suprematie, die ſie beanſpruchten, wohl anfänglich nur auf die Weltherrſchaft Roms, ſpäter, um dieſen Anſpruch zu kräftigen, aber noch auf die Behauptung gründeten, die Erben und Nachfolger des Apoſtels Petrus zu ſein, dem nach ihrer Auslegung die Stellvertretung Chriſti von dieſem übertragen worden wäre. Dieſes Anſehen wurde noch dadurch vermehrt, daß die katholiſche Geiſtlichkeit zur Vertheidigung ihrer Kirche gegen den Arianismus eines Oberhauptes dringend bedurfte. Endlich aber wurde der Bruch mit den griechiſchen Kaiſern von den Päpſten noch dazu benutzt, einen größeren Einfluß auf das weltliche Regiment der Stadt Rom zu gewinnen, wogegen ſie dieſer letzteren einen Antheil an der Papſtwahl und an den Concilen einräumten, ein Recht, welches ihr erſt von Leo IV. wieder beſtritten, durch Beſchluß des Lateraniſchen

Concils völlig entzogen und ausschließlich auf die Cardinäle übertragen wurde.

Inzwischen verfolgten die longobardischen Könige unabläſſig den Gedanken, Italien ganz unter ihre Herrschaft zu beugen, und nachdem es ihnen gelungen war, die Griechen aus ihrer letzten Besitzung in Oberitalien, aus Ravenna, zu verdrängen (749), wendeten sie sich auch gegen Rom. Schon Gregor XII. hatte Verbindungen mit Karl Martel unterhalten und Stephan II., die von ihnen drohende Gefahr vorausſehend, die Wahl König Pipins unterstützt, um sich in ihm einen Freund zu erwerben. Er reiste jetzt selbst zu ihm hin und verstand, sich ihn auch bei dieser Gelegenheit noch zu verpflichten und gleichzeitig das Ansehen der Päpste zu mehren, indem er dessen beiden Söhnen die kirchliche Weihe als Nachfolger auf dem fränkischen Throne ertheilte und ihn, wie sie, im Namen der Stadt Rom zu Patriciern dieser letzteren ernannte, obwohl er weder zu dem einen, noch zu dem anderen ein Recht hatte.

Der Erfolg, der in den Augen der Menschen so häufig das Recht aber schafft, war auf der Seite des Papstes. Pipin folgte der Einladung und zwang die Longobarden zur Herausgabe der Statthalterschaft von Ravenna, das er aber nicht dem griechischen Kaiser, sondern dem heiligen Stuhl überlieferte und hierdurch den Grund zu der weltlichen Macht der Päpste legte. Karl der Große führte das von seinem Vater begonnene Werk, die Wiederherstellung des römischen Weltreichs, weiter fort. Er zwang die Longobarden zur Unterwerfung und Heeresfolge, und ließ seine beiden Söhne, Pipin und Ludwig, ebenfalls wieder vom Papste, jenen zum König der Longobarden, diesen zum König von Aquitanien krönen, wogegen er nicht nur die Schenkungen seines Vaters bestätigte, sondern auch neue hinzufügte, die dann von Ludwig dem Frommen noch weiter vermehrt wurden. Obschon dieser Besitz von den griechischen Kaisern zunächst noch bestritten ward, so war die moralische Wirkung jener Schenkungen doch eine bedeutende, da hierdurch anerkannt wurde, daß die Kirche ein Recht auf weltlichen Besitz habe und weltliche Hoheitsrechte mit ihren geistlichen, selbst dann noch vereinigen dürfe, wenn dieselben auf gewaltsame Weise erworben waren. Das Papstthum und die Geistlichkeit war hier-

durch in ein ganz neues Verhältniß zur Welt und insbeſondere zu Italien getreten, weil nun die kirchlichen Aemter nicht mehr das Ziel eines inneren heiligen Berufs blieben, ſondern zu ſolchen des weltlichen Ehrgeizes, der Habſucht und Herrſchbegierde gemacht werden konnten und nur zu oft auch gemacht wurden, die Päpſte, als weltliche Herrſcher, aber zu dem beſtrittenen Rang dieſer letzteren um ſo mehr herabſinken mußten, als ihre weltliche Macht eine verhältnißmäßig unbedeutende blieb.

Die verderblichen Folgen hiervon ſollten ſchon bald nach Karls d. Gr. Tode hervortreten, und eine Zeit des tiefſten Verfalles der Kirche und Geiſtlichkeit einleiten. Man braucht ſich nur zu erinnern, daß faſt ſechzig Jahre lang zwei verbuhlte Weiber von edler römiſcher Abkunft, die berüchtigte Theodora und ihre Tochter Marozia, über die Herrſchaft der Kirche verfügten, Päpſte ernannten, bekriegten, abſetzten, einkerkerten, vielleicht ſogar mordeten, und auch einem das Leben gaben, Johann XI., dem Sohn der Marozia (wie man glaubt mit dem Papſte Sergius gezeugt), der den päpſtlichen Stuhl, kaum 21 Jahr alt, beſtieg.

Es läßt ſich begreifen, welche Wirkung dies auf alle übrigen Verhältniſſe ausüben, in welche Rohheit und Unwiſſenheit die italiſchen Völker damals verſinken mußten, wie neben der Verachtung der Prieſter der craſſeſte Aberglaube um ſich griff und welche klägliche Rolle die unfähigen Nachfolger Karls d. Gr. hierbei ſpielten, bis der letzte von ihnen dem gefährlichen Beſitze freiwillig entſagte und die Herzöge von Friaul und die Grafen von Provence ſich längere Zeit abwechſelnd den Beſitz des erledigten Thrones ſtreitig machten. Der Gegenſatz von Arianismus und Katholicismus, welcher unter den longobardiſchen Königen die Bewohner Italiens getrennt hatte, war damals längſt überwunden; die nationale Einheit dadurch aber keineswegs weſentlich gefördert worden. Im Süden des Reiches beſtand nicht nur noch immer das longobardiſche Herzogthum Benevent, welches den griechiſchen Kaiſern den letzten Beſitz in Italien zu entreißen ſuchte, von Sicilien hatten inzwiſchen (827) auch noch die Araber Beſitz ergriffen, welche von hier aus räuberiſche Einfälle in das übrige Italien machten und 846 ſogar plündernd bis Rom drangen. In Oberitalien hatte die Herrſchaft der Karolinger einen großen Beſitz-

wechſel bedingt. An die Stelle der longobardiſchen Herren und Grafen waren nun deutſche, zumeiſt aber Erzbiſchöfe und Biſchöfe getreten. Die ſchon hieraus entſpringenden Gegenſätze wurden aber durch den Parteigeiſt genährt, welchen die Kämpfe der Herzöge von Friaul und der Grafen von Provence um die lombardiſche Krone hervorriefen. In dieſem Zuſtande fand Otto der Große Italien, als er, von der Partei dieſes letzteren berufen, in dieſem Lande erſchien, um mit der Hand der Wittwe des Königs Lothar von Italien zugleich den Anſpruch auf die lombardiſche Krone zu erwerben und gegen Berengar von Friaul geltend zu machen. Doch knüpfte er ſelbſt noch größere Pläne daran. Denn auch er war von der Idee Karls des Großen, ein neues Weltreich zu gründen, erfaßt worden, doch mochte er die Verhältniſſe noch nicht für reif dazu halten, da er ſich vorerſt mit der Beſitzergreifung der Adelheid'ſchen Erbgüter und Berengars Lehnseid begnügte. Erſt nach einer zweiten Aufforderung kehrte er nach Italien zurück, dieſen letzteren aus ſeinem Beſitz zu verdrängen, nachdem er vorher in Rom von Johann XII. zum Kaiſer gekrönt worden war. Der Papſt, hierdurch erſchreckt, knüpfte Verhandlungen mit der Partei Berengars an. Otto, von dieſem Verrathe empört, berief ein Concil, von dem er den doppelzüngigen Papſt, an deſſen ſittlicher Entartung er doch bisher keinen Anſtoß genommen, auf Grund der gegen ihn erhobenen Anklagen abſetzen und in Leo VIII. einen Nachfolger ernennen ließ.

Bei dieſer Gelegenheit ſollte das Freiheitsgefühl der Städte, mit welchem die deutſchen Kaiſer noch ſo ſchwere Kämpfe zu beſtehen hatten, zum erſten Male, wenn auch in keiner ſehr rühmlichen Sache, emporflammen. Die Römer, in jener Abſetzung einen Eingriff in ihre Rechte erblickend, traten auf die Seite Johanns XII. Ihr republikaniſcher Sinn war von Alberic, einem Sohne der Marozia, durch die Erinnerung an ihre frühere Größe geweckt worden, freilich nur in der Abſicht, Rache an dem zweiten Gatten der letzteren zu nehmen. Die Namen Conſul und Republik unterhielten für kurze Zeit den Traum der wiedererrungenen Freiheit, aus welchem die Römer nur wieder zu raſch durch die barbariſche Rache Otto's geriſſen wurden. Indeſſen hinderten dieſe Erfahrungen den letzteren nicht, die Freiheiten der lombardiſchen

Städte gegen ihre Herren, die Biſchöfe und Erzbiſchöfe zu ſtärken. Er urtheilte ganz richtig, daß derſelbe Geiſt, der ſich in Rom ſo heftig gegen ihn ſelber erklärt hatte, hier eine Waffe gegen die Uebergriffe der Kirche und Geiſtlichkeit zu werden verſprach. Er legte aber hierdurch zugleich den Grund zu der ſpäteren Selbſtändigkeit der Städte, wie er durch ſein Verfahren gegen den Papſt den Grund zu dem Streite und Kampfe um die geiſtliche und weltliche Macht der Kaiſer und Päpſte gelegt hatte. In Rom ſtand jener Geiſt unter Creſcentius nur zu bald wieder feindlich gegen das Haus der Ottonen auf und Otto III. fiel ihm zum Opfer.

Die Gewalt der Kaiſer wuchs unter Heinrich II. und III. noch fort. Dies, wie das unter dem ſchamloſen Wandel der gleichzeitigen Päpſte geſunkene Anſehen und der innere Verfall der Kirche, ließ in dem kühnen, energiſchen und hochfahrenden Geiſte des Mönches Hildebrand, nachmaligem Papſte Gregor VII., zugleich den Gedanken einer Kirchenreform, wie der Bekämpfung der Fremdherrſchaft und der Wiederherſtellung und Erweiterung der kirchlichen Macht entſtehen. Hildebrand vereinte mit leidenſchaftlicher Energie und unbeugſamer Conſequenz eine tiefe politiſche Einſicht und bis in ſeine ſpätere Zeit auch eine außergewöhnliche Selbſtentäußerung. Zwanzig Jahre lang begnügte er ſich, die Wahlen der Päpſte zu lenken und durch dieſe (Stephan X., Nicolaus II. und Alexander II.) ſeine Ideen zur Ausführung bringen zu laſſen, ehe er es an der Zeit hielt, ſelbſt nach der päpſtlichen Tiara zu greifen. Doch war alles von ihm indeß vorbereitet worden, um nun die letzten gewaltigen Schläge gegen die Macht und das Anſehen der Kaiſer zu führen. Er hatte durch Stephan IX. die Eheloſigkeit der Prieſter anordnen und durch Nicolaus II. das Recht der Päpſte auf die alleinige Beſetzung der kirchlichen Stellen in Anſpruch nehmen laſſen. Er hatte unter Berufung auf die pſeudoiſidoriſchen Decretalen die weltliche Macht der Päpſte vergrößert und ſich die Obergewalt über letztere angemaßt. Dieſe Aenderungen waren zu tiefgehend, als daß ſie ohne Widerſtand hätten durchgeführt werden können. Nicht nur die weltlichen Fürſten, ſondern auch ein Theil der höheren Geiſtlichkeit, beſonders die lombardiſchen Biſchöfe, lehnten ſich gegen dieſe Ueber-

griffe der Papſtgewalt auf. Sie wurde jedoch durch die Lage der Zeit und den Gang der Ereigniſſe begünſtigt. Die Ernennung Gregors VII. zum Papſt fiel mit der Mündigkeitserklärung Heinrichs IV. zuſammen. Die Inveſtiturfrage brachte ſofort den Conflict zwiſchen beiden zum Ausbruch. Gregor forderte, was bisher in Deutſchland beanſtandet worden war, daß das vermeintliche Recht der Kirche darauf zum Geſetze erhoben werde. Dem Widerſtande des jungen Kaiſers folgte der Bann, welcher von den habſüchtigen Großen des Reichs zu deren Vortheil benutzt wurde. Heinrich IV., verlaſſen und muthlos, eilte, ſeinen Frieden mit der Kirche zu machen. Noch hätte er eine Stütze in der lombardiſchen Geiſtlichkeit finden können, die ſich zur Vertheidigung ſeiner Rechte bereit zeigte, allein er traute ihr nicht. Gregor, um das Anſehen der Kirche raſch auf den höchſten Gipfel zu treiben, mißbrauchte die Macht dieſer letzteren in einer Weiſe, welche ihm in der Zukunft ſelbſt wieder verderblich ward. Der Kampf zwiſchen Kaiſer- und Papſtthum, welcher Italien für Jahrhunderte in Parteien zerreißen und mit blutigen Kriegen erfüllen ſollte, war hiermit erklärt. Es gelang zwar Heinrich V., den Papſt Paſchalis zur Krönung unter dem ausdrücklichen Verzicht auf das ausſchließliche Inveſtiturrecht der Kirche zu zwingen, ſobald er jedoch nach Deutſchland zurück gekehrt war, erklärten die Cardinäle die Krönung wie dieſen Verzicht als erzwungen für ungültig.

Der Fortſchritt, welchen die Entwicklung der Selbſtändigkeit der norditaliſchen Städte inzwiſchen gemacht hatte, war bei dieſem Römerzuge offen hervorgetreten, da ſie faſt alle dem Kaiſer die dabei üblichen Leiſtungen verſagt hatten. Länger ſchon hatten die Städte wieder das Recht erhalten, Mauern zu ihrem Schutze zu bauen, womit zugleich die Bewilligung, Söldner zu werben und zu unterhalten, verknüpft war. Sie hatten ſich der vom Kaiſer eingeſetzten Grafen wieder entledigt und wählten ſich frei ihren Schultheiß und Heerführer. Es war hierdurch ein Geiſt der Freiheit erwacht, der durch den Widerſtand, welchen die Biſchöfe den Päpſten entgegenſetzten, und durch das Beiſpiel der drei großen Handelsrepubliken Venedig, Genua und Piſa genährt wurde. Doch grade die Haltung dieſer durch ihren Welthandel, beſonders ſeit Beginn der Kreuzzüge, mächtigen Städte, welche in

wechselseitiger Eifersucht ihre Sonderinteressen ganz losgelöst von denen des übrigen Italiens verfolgten, mußte erkennen lassen, daß dieser sich entwickelnde Freiheitsgeist welcher hauptsächlich auf dem durch den Handel erworbenen Reichthum beruhte, sich schwerlich aus der Enge des Localpatriotismus erheben und von ihm für die Entwicklung des Nationalgeistes und der nationalen Einheit gewiß nichts zu hoffen sein werde. Welchen Aufschwung zu dieser Zeit der Wohlstand einzelner Städte genommen, läßt sich schon daraus erkennen, daß bei einer Versammlung, die Lothar II. 1137 auf den roncalischen Feldern hielt, nicht weniger als 40,000 Mailänder in Rüstung erschienen waren. Wessen man sich aber von dieser Macht zu versehen hatte, geht daraus hervor, daß die Mailänder Bürger den Adel ihres Gebietes, um diesen von sich abhängig zu machen, zum Häuserbau bei sich nöthigten und die kleineren Städte zu Allianzen aufforderten, die ihre Selbständigkeit einschränkten, widrigenfalls sie dieselben mit Krieg und Zerstörung bedrohten.

Zur Zeit, da dieser übergreifende Geist der Freiheit sich im Norden Italiens so trotzig zu regen begann, sollten die Freistaaten, die sich im Süden desselben gebildet hatten, der Entstehung eines neuen größeren Reiches erliegen. Dies ging von den Normannen aus, die, von ihnen zum Schutz gegen die doppelten Angriffe der Sarazenen und der griechischen Kaiser herbeigerufen, nun selbst ihre Niederlassungen zu erweitern strebten, und bald ein größeres Reich zusammengebracht hatten, welches ihnen von dem in ihre Gefangenschaft gerathenen Papst Leo IX. nebst allen Eroberungen, die sie etwa noch in Apulien, Calabrien und Sicilien machen würden, als Lehen der Kirche ertheilt worden war (1053). Dies gab ihrem Besitz in den Augen der Welt zwar den Schein einer gewissen Berechtigung, brachte denselben aber andererseits in Abhängigkeit von der Kirche, die hierdurch dem aufgestellten Grundsatz Geltung verschaffte, daß alles Recht auf Besitz einzig nur Ausfluß ihrer Oberherrlichkeit sei; in einer Weise jedoch, welche der Beraubung ganz gleich kam.

Die Bildung des neapolitanischen Königreichs, welches bald den ganzen südlichen Theil der Halbinsel nebst Sicilien umfaßte, darf als der Anfang einer ganz neuen Aera der Staaten-

bildung in Italien angesehen werden, die aber zunächst in den übrigen Theilen des Landes durch den republikanischen Geist der Städte, die wechselseitige Eifersucht und die gemeinsamen Kämpfe gegen die Ansprüche der deutschen Kaiser aufgehalten wurde. Den Anfang dazu hatte im Norden, freilich ganz unabhängig von den Interessen und Schicksalen des übrigen Italiens, weil durch außeritalische Eroberungen (der Küstengebiete von Istrien), Venedig gemacht. Erst später, Anfang des 12. Jahrhunderts, dehnte es dieselben auch noch auf Gebiete Italiens, wie Genua auf die Küstengebiete der Riviera und Pisa auf das der Maremmen und der Insel Sardinien aus.

Es waren ähnliche Uebergriffe Mailands, welche zur Zerstörung des sich ihnen widersetzenden Lodi und zur Vertheilung von dessen Einwohnern in sechs offene Plätze geführt hatten, so wie der Versuch Arnolds von Brescia, die altrömische Republik oder doch ein italienisch-römisches Kaiserthum wiederherzustellen (ein Gedanke, welchem unstreitig das Verlangen nach nationaler Einheit zu Grunde lag), was Friedrich Barbarossa zum ersten Mal nach Italien führte. Mailand verfiel hierbei selbst einem ähnlichen Schicksale wie Lodi, auch Brescia und Piacenza mußten ihre Bundesgenossenschaft mit ihm auf's härteste büßen und Tortona wurde der grausamen Rache des kaiserlich gesinnten Pavia preisgegeben. Dies rief ein Gefühl der Empörung in allen Städten des Nordens hervor, welches ein nationales genannt werden darf und durch den Druck der Podestas gesteigert wurde, welche vom Kaiser theils neben, theils statt der von ihnen frei erwählten Obrigkeiten eingesetzt worden waren. Unter diesen Umständen gelang es dem Papste Alexander III. sehr leicht, Verona, Vicenza, Padua und Treviso zu einem Bund zu vereinigen (1163), welcher sich wenige Jahre später zu dem lombardischen Bunde der Städte erweiterte, zu dessen ersten Beschlüssen und Handlungen der Wiederaufbau Mailands gehörte.

Indessen dachten nicht alle Städte Italiens gleich. Es bildeten sich vielmehr damals zwei Parteien aus, von denen die eine in ebenso fanatischer Weise die Interessen des Kaisers vertrat, als die andere sich diesem entgegenstellte, und auf welche die Namen der Deutschland in zwei Lager theilenden hohenstaufischen und antihohenstaufischen Partei, die Namen von Waiblingern und Welfen,

übertragen und hierbei in die der Ghibellinen und Guelfen verwandelt wurden. Der Papſt, welcher den Guelfenbund in's Leben gerufen hatte, ſtand zwar meiſt, doch keineswegs immer, auf Seiten deſſelben, im erſten Falle verſchmolz aber doch das Parteiintereſſe mit dem des Papſtes und der Kirche. Weſentlich war dies dem Guelfenthum jedoch ebenſowenig, als das Intereſſe der republikaniſchen Freiheit. Auf ſeiner Seite ſtanden zuweilen auch Tyrannen und Fürſten, wie auf Seiten der Ghibellinen wieder die Kirche, ſowie einzelne Freiſtaaten ſtanden, und es ſpäter in den meiſten Städten und Staaten ſowohl eine guelfiſche, wie ghibelliniſche Partei gab, die abwechſelnd die Oberhand gewannen, ohne daß hierdurch die Verfaſſung derſelben im Weſentlichen verändert zu werden brauchte. Mehr noch als die Eiferſucht und der Localpatriotismus der Städte zerriß dieſer Parteigeiſt die Nation. Oft verbanden ſich wohl auch beide hierzu mit einander. Nur vorübergehend waren aber dieſe Verbindungen auf ein nationales Intereſſe gerichtet. Auch ſollten ſie nur zu bald von der Politik und den Ränken des Ehrgeizes, der Habſucht und Herrſchſucht für deren Intereſſen benutzt und verwendet werden.

Die Päpſte gingen auch hierin allen anderen voran. Die Stellung der Kaiſer in dieſen Kämpfen war eine für alle mal gegebene, für ſie war ein Schwanken von der einen Partei zur anderen unmöglich. Sie konnten höchſtens durch Einſchüchterung, Gewalt, Ueberredung, Verführung das eine oder andere Glied der ihnen feindlichen Partei zu ſich herüberziehen. Die Päpſte aber traten, je wie es ihr momentaner Vortheil erheiſchte, von der einen Seite zur anderen, unterhandelten wohl auch gleichzeitig mit beiden, um womöglich beide zu übervortheilen. Dies Beiſpiel fand nur zu willige Nachahmung.

Dies hängt mit der veränderten Stellung des Adels zu den Städten zuſammen. Wir ſahen, wie die Mailänder ſich der Bedrohung ihres Handels durch den auf ſeinen Burgen hauſenden Adel dadurch zu erwehren ſuchten, daß ſie ihn zur Erwerbung des Bürgerrechtes ihrer Stadt und zum Häuſerbau darin nöthigten. Umgekehrt ſuchte der kleinere Adel, um Schutz gegen die Vergewaltigung des großen Adels zu finden, dieſes Bürgerrecht nach. Der Eintritt des Adels in die Städte hatte aber ebenfalls

wieder die Ausbildung zweier Parteien zur Folge, bei deren Kämpfen die Adelspartei meist die Oberhand behielt, die sich in fast alle wichtigen Aemter zu setzen wußte, zumal der Adel schon immer der in der Führung der Waffen und im Kriegswesen erfahrenste Theil der Bevölkerung war, jetzt aber durch die neue Kampfesart, welche durch die in den offenen Schlachten meist den Ausschlag gebende Reiterei entstanden war, ein um so größeres Uebergewicht hierin erlangt hatte, als die Bürger sich, seitdem sie Söldner in Dienst nahmen, der Führung der Waffen entwöhnten. Zu den Streitigkeiten und Kämpfen der Adels- und Bürgerpartei, gesellten sich ferner die Unruhen, welche aus der wechselseitigen Eifersucht der großen Geschlechter entsprangen, wie die Geschichte Roms Jahrhunderte lang von solchen Kämpfen der Familien Colonna, Orsini und Vitelli erfüllt ist. Um diesen Unruhen zu steuern, schlossen einzelne überwiegend von demokratischem Geiste beseelte Städte, wie Florenz, den Adel ganz von der Besetzung der Aemter aus, andere hielten es für noch sicherer, die höchsten Beamten nicht mehr aus den eigenen Bürgern zu wählen, sondern Fremde dazu zu berufen. So wurden die Podestas anfänglich nur auf ein Jahr gewählt und waren einer strengen Controle unterworfen. Da aber auch diese Wahl sehr bald von der Adelspartei ganz beeinflußt wurde, so waren die Gewählten meist nur von Adel und begünstigten wieder diesen. Das Bürgerthum schloß sich andrerseits zu Zünften zusammen und ließ sich durch seine Anzianen vertreten. Um ihrer Partei jedoch mehr Einfluß zu schaffen, wählten sie aus ihrer Mitte einen Statthalter, den sie dem Podesta entgegenstellten und dessen Machtbefugnisse ihm auf zehn Jahre ertheilt wurden. Dies hatte zur Folge, daß nun der Adel den Podesta ebenfalls wieder aus seiner Mitte wählte und dessen Amtsdauer entsprechend erweiterte, und da dieser schon von Alters her das Recht hatte, mehreren Städten zugleich in solcher Eigenschaft vorzustehen, so wurde hierdurch der Grund zu der späteren Tyrannis gelegt.

Auf diese Weise erhielt Martin de la Torre, nachdem er drei Jahre Podesta von Mailand gewesen war, den Titel eines Aeltesten und Herrn des Volkes, eine Würde und Macht, die bald auch Lodi und später Novara auf ihn übertrugen. Früher schon hatte das Haus Este in Ferrara sich in ähnlicher Weise emporgeschwungen,

und Ezzelino unter kaiſerlichem Schutz den Grund zu einer Herrſchaft gelegt, welche nicht auf freier Wahl oder Uebereinkunft beruhte, ſondern eine gewaltſam aufgedrungene, durch Eroberung erweiterte war, beſonders als in dritter Linie Ezzelino III., genannt der Wütherich, ein furchtbares Beiſpiel der Tyrannis gab, das zum Schrecken und Elend des Landes bald vielſeitige Nacheiferung fand.

Alles dies, wie günſtig auch für die Entwicklung der Individualität, war aber immer wieder der des nationalen Geiſtes, der nationalen Einheit, nur nachtheilig. Gewiß hat es ſtets einzelne gegeben, welche die letztere mehr oder weniger beſtimmt in's Auge faßten, aber nur bei den wenigſten werden wahrhaft nationale Antriebe dazu vorhanden geweſen ſein. Die Idee eines Weltreiches, welche die deutſchen Kaiſer bei ihren Abſichten auf Italien verfolgten, war, wie ideal ſie von einzelnen auch erfaßt worden ſein mochte, doch keine italieniſch-nationale. Sie ſtanden den Italienern als Fremdlinge gegenüber, und was ſie bei ihrer Anweſenheit in Italien gewonnen hatten, ging faſt immer verloren, ſobald ſie demſelben wieder den Rücken kehrten. Keiner dieſer Kaiſer wäre mehr in der Lage geweſen, Italien die Einheit zu geben, als Friedrich II. In Italien geboren und durch Geburt Beſitzer eines italieniſchen Stammlandes, in welchem er reſidirte, dabei ein thatkräftiger, einſichtiger Fürſt, der Schöpfer einer ganz neuen Regierungskunſt, die er vielleicht von den Arabern erlernt hatte, ſchien er alle Eigenſchaften dazu zu beſitzen und doch würde auch er ſchon allein an den Sonderintereſſen der Städte und Tyrannen, an dem Widerſtande des Papſtthumes geſcheitert ſein, wenn er ſich auch ganz auf den Beſitz von Italien beſchränkt und nicht zugleich ſeine Hand noch nach Deutſchland ausgeſtreckt hätte. Die Päpſte, als die Oberhäupter der Kirche, in welcher allein die italieniſche Nation zu dieſer Zeit eine Einheit noch fand, ſie, die Beſitzer der früheren Hauptſtadt Italiens und der Welt, vom Zauber des Namens dieſer letzteren umglänzt, ſchienen faſt noch mehr zur Ausführung jener großen Aufgabe geeignet. Allein ihnen ſtand hierbei das entgegen, was dem weltlichen Beſitz des Papſtthums überhaupt entgegenſteht, der Widerſpruch zwiſchen dem Charakter der geiſtlichen und der weltlichen Macht zumal jene eine

weltumfassende, universale, diese dagegen eine nur auf Italien beschränkte, nationale, sein sollte. Die Päpste, so herrsch- und habsüchtig viele von ihnen auch waren, scheinen aber die Verhältnisse ihres Landes doch zu richtig beurtheilt zu haben, um so ausschweifende Pläne zu verfolgen. Sie suchten den Länderbesitz der Kirche wohl mehr und mehr, doch nur bis zu einer gewissen Grenze hin zu erweitern und die meisten zogen in späterer Zeit sogar vor, den Erwerb unter ihre Nepoten zu vertheilen und diese reich und mächtig zu machen. Sie wußten sehr wohl, daß es ganz allgemein die Politik der italienischen Fürsten, Tyrannen und Städte sei, sich selbst zwar so viel wie möglich auf Unkosten anderer auszubreiten, dies aber bei jedem anderen nach Kräften wieder zu hindern. Die Gefahr, den Einzelnen in einer bedrohlichen Weise mächtig werden zu sehen, war es hauptsächlich, was sie trotz dieses ausgesprochenen egoistischen Strebens bisweilen zusammenführte und derartigen Bündnissen vorübergehend den Schein des Nationalsinns verlieh. Selbst noch die Bildung größerer Staaten war hierdurch erschwert.

Sie wurde zwar damals schon vorbereitet, aber nur langsam, nach dem Entstehen einer ganz neuen Staats- und Kriegskunst, zu weiterer Ausführung gebracht. Es war ein langer Weg durch Blut, Verbrechen und Gräuel, bis die republikanischen Verfassungen der einzelnen Städte alle in Gewaltherrschaften verwandelt, bis die kleinen Tyrannen sämmtlich von einzelnen mächtigeren verschlungen worden waren und sich größere Fürsten- und Herzogthümer ausbildeten. Das Condottierenthum bahnte die Wege dazu. Selbst erst aus diesen Kämpfen hervorgegangen, durchzog es lange das unglückliche Land mit Brandschatzung, Mord und Verwüstung. Der Krieg war zu einem Gewerbe, zu einer Industrie geworden, die rücksichtslos mit allen Mitteln auf eine Schrecken verbreitende Weise betrieben wurde. Eine Meuterei im Heere Ludwigs IV. soll die erste Veranlassung zur Ausbildung dieses kriegerischen Räuberwesens gegeben haben. Von diesen Condottieri war Werner, ein Deutscher, der Führer der großen Compagnie, der sich selbst den Feind Gottes, des Mitleids und des Erbarmens nannte, einer der furchtbarsten. Es konnte nicht fehlen, daß die Erfolge, die sie erzielten, auch Männer aus großen Familien, selbst

Geiſtliche zur Nachfolge reizten. So ſtellte ſich der Johanniterprior Monrealis an die Spitze einer aus Söldnern, meiſt Ueberbleibſeln der großen von den Kaiſern unternommenen Römerzüge, beſtehenden Bande. Auch hierzu hatten einzelne Päpſte das Beiſpiel gegeben, indem ſie ſich ſelbſt an die Spitze der Truppen ſtellten, mit denen ſie auszogen, um die Macht der Kirche, welche der Deckmantel ihrer eigenen Habſucht und Lüſte, ſowie ein Freibrief für jedes Verbrechen war, durch Mord und Brand zu erweitern. Dieſes entſetzliche Condottierenthum, welches, ſo lange es Alle bekriegte, auch von Allen als Feind der Geſammtheit bekämpft wurde, ſuchte ſich ſpäter einen gewiſſen Schein der Berechtigung dadurch zu geben, daß es ſich in den Dienſt einer Stadt oder eines Tyrannen ſtellte, freilich nicht ſelten mit dem Hintergedanken, die ihnen von dieſen anvertraute Macht gelegentlich gegen ſie ſelber zu wenden. Es verkaufte ſich an den Meiſtbietenden, mußte aber eben deshalb in gegenſeitiger Rivalität immer mehr auf die Entwicklung der Waffen und Kriegskunſt bedacht ſein. Es bildeten ſich ſo unter Braccio de Montane und unter Sforza Attendolo die beiden berühmten, ſich feindlich gegenüberſtehenden Schulen der Bracciſten und Sforziſten aus.

Zu dieſer Geißel geſellte ſich aber noch eine andere, faſt furchtbarere, die Peſt, welche im Herbſt 1347 durch genueſiſche Schiffe nach Italien eingeſchleppt worden war. Es war als ob alle Dämonen der Hölle ſich auf das unglückſelige Land geſtürzt hätten. Die Bande der Natur, der Sitte, der Scham ſchienen zerriſſen, die Gewiſſen erſtorben. Die Moral wurde verhöhnt und mit Füßen getreten. An ihre Stelle trat jene furchtbare Lehre, daß der Zweck keine Mittel zu ſcheuen habe, die ſpäter die etwas mildere, aber nicht minder gefährliche, Faſſung erhielt, daß der Zweck die Mittel heilige, und lange ſchon praktiſch ausgeübt worden war, ehe ſie theoretiſch ausgeſprochen und von Machiavelli in ſeinem „Buche vom Fürſten“ in ein Syſtem gebracht wurde. Der Mord ſchritt bald in allen Geſtalten einher, im Gewande der verführeriſchen Schönheit, wie der herzgewinnenden Vertraulichkeit, in dem der Luſt, der Liebe und Freundſchaft. Nicht ſelten wurden gewaltſame Hinrichtungen und argliſtige Vergiftungen von der ausgelaſſenſten Feſtfreude eingeleitet. So ward der Condottiere Car-

magnola von der Republik Venedig wie ein Triumphator empfangen und festlich bewirthet, um am Schlusse des Mahles dem peinlichen Gericht überliefert und nach kurzem Processe hingerichtet zu werden. In der Kunst, mit Lächeln zu morden, übertrafen aber später die Borgia alle ihre vielen Vorgänger. Arglist und Verstellung wurden damals fast mehr, als offene Gewalt noch gefürchtet.

In dieser Zeit, wo in den höheren Lebenskreisen bald keiner dem anderen mehr traute, wo jeder jeden, der ihm in den Weg trat, aus diesem zu räumen ein Recht zu haben glaubte, wo selbst der bloße Verdacht dazu hinreichte, konnte natürlich am wenigsten Verlaß auf die Treue der Condottieri sein. Sie waren eine zweischneidige, sich nur zu oft gegen sie selbst kehrende Waffe in den Händen der Fürsten, die sich ihrer zur Verfolgung ihrer ehrgeizigen Zwecke bedienten. Nicht immer begnügten sie sich aber damit, auf die feindliche Seite zu treten, sie maßten sich auch selbst den Besitz ihrer Herren an, sich ihrer und ihres Anhangs kaltblütig entledigend. Nicht immer wurde aber auch ihre Treulosigkeit auf so gelinde Weise bestraft, wie die des berühmten Sforza Attendolo, den der betrogene Papst Gregor XII. zwar mit dem Fuße am Galgen hangend im Bilde ausstellen ließ, einen Zettel in seiner Linken haltend mit den Worten: „Ich bin Sforza, Bauer von Cotognola, ein Verräther, der zwölfmal wider seine Ehre der Kirche die Treue brach", denselben aber dann doch wieder zu Gnaden in seine Dienste nahm. Wir lernten dagegen das Verfahren Venedigs gegen seinen von ihm vielleicht nur beargwohnten Condottiere schon kennen. So ließ auch König Ferrante trotz aller gegebenen Bürgschaften den Giacomo Piccinino, dem er nichts Gutes zutraute, bei einem Besuche ermorden, und Papst Eugen auf bloßen Verdacht hin seinen Cardinallegaten Vitteleschi, welcher zugleich die Rolle eines furchtbaren Bandenführers gespielt hatte, arglistig gefangen nehmen und in der Engelsburg vergiften, die so viele derartige Opfer in ihren Mauern erbleichen sah. Den weitaus gewaltigsten Vorgang dieser Art bildet aber die Rache, welche von Cäsar Borgia an seinen von ihm abgefallenen Condottieri geübt wurde. Nachdem er sie wieder auf seine Seite gelockt und sich ihrer zu seinen Zwecken bedient hatte, lud er sie alle zu einer Unterredung nach Sinigaglia ein,

doch nur um ſie dort ſämmtlich feſtnehmen und, wie man ſagt, Rücken an Rücken gebunden, erwürgen zu laſſen.

So gewiſſenlos und ſelbſtſüchtig dieſe Zeiten aber auch waren, ſo wenig ſie, wo es die Leidenſchaften, die Lüſte zu befriedigen galt, vor irgend einer Gewaltthat, einem Verbrechen zurückſchreckten, ſo war man in ihnen doch nur ſelten ganz grund- oder zwecklos grauſam. Erſcheinungen, wie die des Königs Ferrante, welcher, wie Ludwig XI., die Gegner, deren er habhaft wurde, in ſicheren Kerkern oder auch todt einbalſamirt in der Tracht, die ſie während ihres Lebens zu tragen pflegten, in ſeiner Nähe hielt, um ſich ſo oft wie möglich an ihrem Anblick zu weiden [1]), oder wie die des Gian Maria Visconti, der anfangs bei ſeinen Jagden ſich an den Qualen der Thiere ergötzte, dieſe aber ſpäter durch Menſchen, die ihm ſeine Gerichtshöfe dazu einliefern mußten, erſetzen ließ, waren ſelbſt damals nur Ausnahmen. Doch konnte es in einer Zeit, in welcher die Tyrannei ſich bald nicht anders mehr vor Feindſeligkeit und Verrath ſchützen zu können glaubte, als durch immer geſteigerte und ausgeſuchtere Grauſamkeit, ſo daß man ſelbſt bis zu der zum Geſetz erhobenen Beſtimmung verſchritt, den Hochverrath mit einer Todesſtrafe zu ahnden, deren Qualen bis zu einer vierzehntägigen Dauer auszudehnen ſeien, nicht Wunder nehmen, daß das Gefühl des Mitleids immer mehr abſtumpfte und Grauſamkeit einer ihrer Grundzüge wurde, was auch in der übrigen Criminaljuſtiz ſich genugſam erkennen läßt.

Immer aber ſtellt ſich in dieſen Verhältniſſen, zu welchen die Verweltlichung der Kirche und die ſittliche Entartung des Papſtthums und der Geiſtlichkeit nicht am wenigſten beitrugen und welche den Glauben und die Religion ganz zu vernichten drohten, nur die eine Seite der Zuſtände des damaligen Lebens dar. Neben der entfeſſelten Egoität mit all ihren ſchrecklichen auf Befriedigung der Lüſte, auf Sinnengenuß, auf Beſitz und Macht dringenden Leidenſchaften, treten aus ihr auch die Bilder hingebendſter Liebe und Freundſchaft, des reinſten Familienlebens, der höchſten bürgerlichen Tüch-

[1]) Jacob Burckhardt. Die Cultur der Renaiſſance. 2. Aufl. Leipz. 1869. S. 29, nach Paul. Jovius, Histor. I. p. 14 und Diario ferrarese bei Murat. XXIV. Col. 294.

tigkeit, des anspruchslosesten Opfermuthes und der Entsagung, besonders im Bürgerthume, hervor. Neben den Schrecken wilder Zerstörung und schamloser Verwilderung der Sitten entfaltet sich zugleich eine überraschende Cultur des Geschmacks und des Geistes, eine wunderbare Blüthe der Kunst; neben dem Himmel und Hölle spottenden Unglauben eine Tiefe und eine Innigkeit der religiösen Empfindung und Ueberzeugung, wie man sie bisher kaum gekannt hatte. Nicht selten sah man einzelne dieser Gegensätze sogar in einer und derselben Individualität vereint, Laster und Verbrechen nicht nur im Schmucke der Schönheit und Anmuth, sondern auch häufig mit der feinsten Bildung des Geistes, mit dem ausgewähltesten Kunstgeschmack, mit der musterhaftesten Weltsitte verbunden. Auch überraschen selbst noch die furchtbarsten Frevler zuweilen durch einzelne Züge der Großmuth, Aufopferung und Seelengröße. Dieselben Tyrannen, welche, um ihre Zwecke zu erreichen, den Wohlstand ganzer Landstriche und Städte zu Grunde richteten, waren zugleich die sorgsamsten Förderer desselben in ihrem eigenen Besitz, Schützer der Künste und Pfleger der Wissenschaft. Theilweise freilich nur aus dem egoistischen Grunde, das Erträgniß der Steuern zu mehren oder den Glanz und das Ansehen ihrer Häuser dadurch zu erhöhen.

Zur selben Zeit, da Rom in immer größeren Verfall gerieth, so daß Urban V. bei seiner Rückkehr daselbst Basiliken und Klöster verrottet und fast ohne Geistliche und Mönche, die Straßen und Plätze entstellt von Schutt und von Sümpfen, von niedergebrannten Häusern und zersplitterten Thürmen fand, und Verwüstungen jeder Art die „abschreckende Chronik aller Kriege darbot, welche die Stadt im 14. Jahrhundert erlitten hatte", ein Zustand, der sich bis tief in's nächste Jahrhundert erhielt, in welchem Gregorovius [1]) die Stadt als „ein von Thürmen überragtes Labyrinth schmutziger Gassen" charakterisirt, „in denen das Volk in Rachsucht, Armuth und Trägheit seine freudelosen Tage verbrachte", und Eugen IV. täglich „dem schreckhaften Anblick von Köpfen und Gliedern von geviertheilten Menschen, welche an den Thoren festgenagelt oder auf Lanzen ausgestellt waren" begegnete — zu dieser selben Zeit

[1]) Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 6. Th. 1870. S. 428.

entfalteten nicht nur die den Kämpfen, welche Italien damals zerriſſen, entrückten Venedig und Genua, ſondern auch Mailand, Bologna und Florenz einen bis in unſere Tage hereinleuchtenden Glanz. Es iſt dies, wie der Verfall Bologna's zur Zeit Petrarca's beweiſt, nicht der einzige Gegenſatz dieſer Art, aber einer der bedeutendſten und ergreifendſten. Andere zeigen ſich auf allen übrigen Gebieten des damaligen Lebens. Dieſelbe Zeit, welche die Condottieren, die Zerſtörer der Reſte einer alten Kunſt hervorbrachte, rief auch die Schöpfer einer neuen Kunſt und eine Fülle neuer Werke derſelben in's Daſein, ſie, die einen Fra Morialis und eine Reihe ruchloſer Päpſte erzeugte, brachte auch eine wahrhafte Heilige, wie Catarina von Siena, hervor. Nicht nur blutige Tyrannen und Giftmiſcher, auch die Zierden, der Stolz, die edelſten Wohlthäter der Menſchheit: ein Giotto, ein Dante, ein Coſimo de' Medici und ſo viel andere treten aus ihr, noch heute zur Bewunderung und zur Dankbarkeit verpflichtend, hervor.

In dieſen Zeiten wurde eben nicht nur die Egoität mit ihren verderblichen Leidenſchaften entfeſſelt, ſondern die Individualität des Menſchen überhaupt mit allen ihren Anlagen, Trieben und Kräften, im Guten wie im Böſen, zur Freiheit entbunden und auf's höchſte entwickelt. Wenn hierdurch die Menſchheit auch von dem Banne befreit wurde, in welchem bisher die Kirche durch die mittelalterlichen Anſchauungen, Vorſtellungen und Satzungen die Phantaſie, die Gewiſſen und die Gemüther gefangen hielt, ſo erhielt ſie doch darum nicht ausſchließlich die Richtung auf irdiſchen Lebensgenuß, ſondern zuweilen auch auf eine tiefere Verſenkung in ſich ſelbſt. Nicht nur die Individualität, auch die Subjectivität wurde damals in Vielen mächtig erregt und entwickelt, bis zu einer Vertiefung, die man bisher nicht geahnt hatte.

Dieſe Widerſprüche und Gegenſätze hatten aber ihren Grund in noch zwei anderen Entwicklungsformen der damaligen Zeit, in dem Aufblühen des Handels und in dem einer neuen Wiſſenſchaft, die, wie verſchieden auch ſonſt ihre Wirkungen auf das Leben waren, doch darin zuſammentrafen, daß ſie den Geiſt des Mittelalters durch die Entwicklung der Individualität brachen und

eine ganz neue Lebensanschauung, eine ganz neue Bildung vorbereiten und fördern halfen. Schon früh hatten, wie wir gefunden, die Seestädte Unteritaliens, sowie Venedig, durch ihren Handel und den dadurch erworbenen Wohlstand eine gewisse Blüthe getrieben. Dies mußte natürlich zur Nacheiferung reizen. Genua und Pisa hoben sich neben dem letzteren empor und entwickelten sich um so rascher, als jene südlichen Städte fast um dieselbe Zeit von ihrem Ansehen verloren. Besonders gewann Venedig hierdurch. Schon vor Beginn der Kreuzzüge hatte dasselbe einen bedeutenden Einfluß in Konstantinopel und hierdurch im ganzen Orient erlangt. Durch sie erreichte jedoch erst das Uebergewicht seines Handels und Reichthums die volle Höhe. Es liegt aber in der Natur des ersteren, daß er nicht nur Bedürfnisse zu befriedigen, sondern deren auch selbst wieder hervorzurufen sucht. Dies wurde durch den herbeiströmenden Reichthum gefördert, welcher zu erweitertem Lebensgenuß, zu Machtentfaltung und stolzer Prachtliebe aufforderte. Schon gegen Ende des 11. Jahrhunderts erregten die Marcuskirche Venedigs (976 begonnen) und der Dom in Pisa (1063 gegründet) das Staunen und die Bewunderung der Welt. Auch ist nicht zu bezweifeln, daß zu dieser Zeit schon der Häuserbau, besonders was die öffentlichen Gebäude betrifft, einen stattlicheren, glänzenderen Charakter gewann. Die uns erhalten gebliebenen Denkmale dieser Art stammen aber doch erst aus einer etwas späteren Zeit. Es gibt in Venedig nur einige wenige dem 12. Jahrhundert zugeschriebene Paläste. Erst im 13. Jahrhundert, doch nun um so reicher, scheint sich neben der kirchlichen, und mit ihr wetteifernd, auch eine weltliche Baukunst ausgebildet zu haben. Doch tritt bereits aus jenen mächtigen Domen mehr noch der Stolz der städtischen Gemeinwesen, als der christliche Sinn ihrer Erbauer hervor. Daher auch die reichen italienischen Städte hierin einander zu überbieten suchten, was sich besonders in den berühmten Thurmbauten des 12. Jahrhunderts erkennen läßt. Jedenfalls entwickelte sich aber schon damals der Sinn für den Schmuck der Person und der Wohnung, da der Handel, besonders derjenige Venedigs, ganz neue Bildungselemente zuführte. Dies alles mußte aber nicht nur der Entwicklung von Industrie und Gewerben förderlich sein, sondern diesen auch immer mehr eine

künſtleriſche Richtung geben. Die Baukunſt, ſowie die Kunſt überhaupt, war bisher vor Allem eine kirchliche Kunſt und die Kirche und Religion, wie ſchon geſagt, dasjenige Gebiet geweſen, auf welchem bis dahin einzig eine Gemeinſamkeit der Intereſſen aller Völker Italiens möglich war. Die Zeitſtyle konnten ſich eben darum über ganz Italien ausbreiten, wenn ſie auch in verſchiedenen Theilen deſſelben, wegen der Verſchiedenheit der ſich daſelbſt geltend machenden Einflüſſe, wieder einen verſchiedenen Charakter und eine verſchiedene Ausbildung gewannen. Jetzt, bei der hervortretenden weltlichen Richtung der Kunſt und bei dem Localpatriotismus, welcher dieſelbe beherrſchte, mußte dieſe Verſchiedenheit aber ſtärker hervortreten. Insbeſondere die großen Städte wollten ſich hierin nicht nur durch Pracht, Koſtbarkeit und Größe, ſondern auch durch Eigenthümlichkeit, und zwar durch eine Eigenthümlichkeit übertreffen, welche dem geiſtigen Charakter des Gemeinweſens, der individuellen Natur ſeiner Mitglieder entſprach. Dies würde vielleicht noch entſchiedener in die Erſcheinung getreten ſein, wenn zwiſchen den Künſtlern einer beſtimmten Zeit, einer beſtimmten Richtung und Schule, trotz der wechſelſeitigen Rivalität, nicht ein innerer Zuſammenhang beſtände. Immerhin aber iſt der verſchiedene Charakter, wie er ſich in den Bauwerken der einzelnen Länder und Städte Italiens ausſpricht, bemerkenswerth. Er ſteigert ſich in einzelnen Fällen bis zu einem beſtimmten Gegenſatze, wie beſonders ein Vergleich der Bauwerke von Piſa oder Florenz mit denen Venedigs erkennen läßt, wo er allerdings mit auf örtlichen Bedingungen beruht.

Die großen Seeſtädte gingen den Binnenſtädten hierin voran. Sie mußten dieſe aber um ſo raſcher zur Nacheiferung auffordern, als ſie derſelben zum Theil als Vermittler des Abſatzes ihrer Handelsartikel, wie dieſe wieder ihrer als Vermittler des Abſatzes ihrer Erzeugniſſe bedurften; daher ein immer regerer Handelsverkehr zwiſchen ihnen ſich entwickeln mußte, welcher den nach Italien ſtrömenden Reichthum auch mit auf ſie übertrug. So blühten bald viele der Städte Oberitaliens, beſonders Mailand und Brescia empor. Schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts wird die Einwohnerzahl Mailands auf zweihunderttauſend angegeben. 13000 Häuſer, 1355 Kirchen, 150 Hospitäler, 3000

Mühlen, 400 Fleiſcher- und ebenſoviel Bäckerbuden ſoll es damals beſeſſen haben. Später erlangte vor Allem Florenz eine ganz ungeahnte Bedeutung und Blüthe. Von der Mitte des 13. Jahrhunderts an entwickelten ſich hier Handel und Reichthum in überraſchender Weiſe. In den achtziger Jahren dieſes Jahrhunderts kauften florentiniſche Agenten alle Wolle in London für mehrere Jahre auf und 1338 beſaß die Wollenzunft der Stadt über 200 Werkſtätten. Gleichwohl mußte, den Bedarf zu decken, noch eine Menge fremdes Tuch von ihren Kaufleuten bezogen werden. Von kaum minderer Bedeutung war die Seidenfabrikation. 1225 hatte die Zahl ihrer Meiſter bereits 350 erreicht. Etwas ſpäter waren auch noch die Geldgeſchäfte Europa's vornehmlich in florentiniſchen Händen, da ſie Banken in allen Hauptſtädten Italiens, Frankreichs, Englands und Deutſchlands beſaßen; und bis tief nach Mittelaſien hinein unterhielten ſie Comptoire und Niederlagen [1]). Am Ende des 13. Jahrhunderts verlangte auch hier das damit erworbene Machtgefühl nach einem äußeren Ausdrucke. Es entſtanden neben den Kirchen Sta. Maria Novella, der Domkirche, Sta. Croce und Sto. Spirito: der Palaſt des Podeſta, die Halle von Or San Michele, der Palaſt der Signoria, das Hospital von Sta. Maria nuova und der Campanile.

Die Richtung auf das Weltliche, welche der immer mehr um ſich greifende Handel, der durch ihn in's Leben gerufene Gewerbfleiß und der durch beide erworbene Reichthum einem großen Theil der Nation allmählich gab, ſollte ſich aber nicht nur auf die Kunſt, ſondern auch auf die Wiſſenſchaft mit übertragen. Nichts war zur Ordnung und zur Sicherung des merkantilen Verkehres nöthiger, als eine möglichſt klare Einſicht in das Weſen des Rechts und eine möglichſt ſichere Feſtſtellung der Verhältniſſe desſelben. Nichts erſchien für die Dauer des Beſitzes und der Zuſtände nothwendiger, als eine zweckmäßige Verfaſſung des Staats, daher auch das Studium der verſchiedenen überlieferten Formen derſelben, ſowie der Verhältniſſe, auf welche ſie anzuwenden waren. Beides mußte zur Entwicklung einer Rechts- und Staats-

[1]) Alfred von Reumont, Lorenzo de' Medici. Leipzig 1874. 2 Bde. 1. Bd. S. 82 u. f.

wiſſenſchaft führen. Lange ehe ſich dieſe letztere aber auszubilden begann, war eine Staatskunſt entſtanden, die meiſt mit völliger Rückſichtsloſigkeit, zuweilen aber auch mit Wohlwollen ausgeübt wurde. Friedrich II. wird gewöhnlich als der erſte Fürſt in Italien bezeichnet, welcher das Prineip der Centraliſation, der auch die Verfaſſung Venedigs zuſtrebte, zuerſt in monarchiſch abſolutiſtiſchem Sinne mit Bewußtſein, Berechnung und ganz objectiver Beurtheilung der Verhältniſſe zur Ausführung brachte, — wie Burckhardt ſagt [1]): „der erſte moderne Menſch auf dem Throne". Alles war bei ihm auf den Ertrag, auf die Steuerkraft ſeines Beſitzes berechnet. Er führte dieſes Princip mit völliger Conſequenz und Rückſichtsloſigkeit, doch ohne Grauſamkeit durch. Das letztere geſchah ſchon zu ſeiner Zeit von dem Tyrannen Ezzelino, der Verona, Vicenza, Padua, Feltre, Belluno unter dem Namen eines Feldhauptmanns in einer Weiſe beherrſchte, die ganz Italien in Schrecken verſetzte, eben deshalb aber auch als Vorbild für jeden Tyrannen bewundert wurde, von denen nur Gian Galeazzo Viscouti und Franceseo Sforza als diejenigen hervorgehoben werden mögen, die ihr Land in einem ähnlichen Geiſte regierten, während es von Can Grande in einem wohlwollenderen Sinne und ſpäter von Lorenzo de' Medici in einer ſolchen Weiſe geſchah, welche ſogar den Schein einer demokratiſch-republikaniſchen Verfaſſung zu wahren ſuchte. Maechiavelli hat aber Cäſar Borgia wegen der genialen, vor keinem Verbrechen zurückſcheuenden Conſequenz, mit welcher er jenes Prineip und ſeine auf die Bildung eines größeren Staatsweſens gerichteten Abſichten zur Ausführung brachte, vor allen anderen bewundert und den geiſtesverwandten Caſtrueeio Caſtraeani als Muſter eines Patrioten geprieſen. Der Grundzug dieſer ganzen Staatskunſt, die eine mildere wohlwollendere Natur, wie die Lorenzo's de' Medici mit der Moral zu verſöhnen ſuchte, war aber grade, die Politik völlig von der Moral zu trennen, ein Gedanke, der ſpäter von Maechiavelli in ein wiſſenſchaftliches Syſtem gebracht worden iſt. Einige faßten dies ſo auf, daß die Moral doch ſoweit zu berückſichtigen ſei, als es der Vortheil und das Staatsintereſſe erlaube; andere ſo, daß

[1]) A. a. O. S. 3.

die Moral nur so weit mit Füßen zu treten sei, als es der Vortheil erheische; einige endlich auch so, daß nur der wahrhaft politisch handle, welcher sich über jede Moral kaltblütig hinwegsetzt und ihrer spottet.

Die Städte waren bei der Ausbildung ihrer Verfassungen ursprünglich fast alle von demokratisch-republikanischem Geiste geleitet worden, doch unterlagen sie, die einen früher, die anderen später, unter dem Einflusse dieser neuen Staatskunst, hier einer aristokratischen Oligarchie, dort der Tyrannis.

Welche Förderung die Entwicklung der Rechtswissenschaft durch den Handel erfuhr, wird sich am besten daraus erkennen lassen, daß das Studium des Rechts in Oberitalien früher als in den übrigen Theilen des Landes in größerem Umfange betrieben wurde. Das römische Recht hatte in Italien noch immer eine gewisse Geltung behauptet. Noch immer kannte man die Gesetzsammlung Justinians. Die von den Lombarden dem Einzelnen zugestandene Freiheit, sich das Recht selbst zu wählen, unter welchem er stehen wolle, hatte aber zu einer mehr oder minder abweichenden Feststellung der Rechtsverhältnisse in den verschiedenen Städten und Staaten geführt. Als man im 12. Jahrhundert eine vollständige Handschrift des corpus juris auffand, und Irnerius und dessen Schüler dasselbe an der 1119 gegründeten Universität Bologna erklärten, erhielt aber das Studium des römischen Rechts einen ganz neuen Aufschwung. Es zog in diesem Jahrhundert oft jährlich an 10,000 Schüler aus allen Ländern Europa's nur an diese einzige Hochschule. Alle Handelsstädte waren von Rechtsverständigen erfüllt, so daß es damals in Mailand 200 Rechtsgelehrte, 4000 Stadtnotare, 600 kaiserliche Notare neben nur 80 Lehrern an höheren Schulen gegeben haben soll [1]). In Florenz bildeten die Richter und Notare eine der sieben Zünfte. Friedrich II. gründete wegen seines Streites mit der guelfischen Universität zu Bologna, welche die Rechte des Papstes vertheidigte, eine ghibellinische Universität zu Neapel, in welcher weltliches Recht auf Grund eines eigenen Gesetzbuches gelehrt wurde, welches die Rechte des Herrschers und Volkes gegen die Kirche sicher zu stellen suchte.

[1]) F. C. Schlosser, Weltgeschichte. Frankf. a/M. 1847. 8. Bd. S. 235.

Auch in Piſa, Parma, Vicenza, Modena, Padua entſtanden Univerſitäten, in denen geiſtliches und weltliches Recht, ſowie Medicin und die ſchönen Wiſſenſchaften gelehrt wurden. Schon hieraus ergibt ſich, daß die Verſchiedenheit der Intereſſen ſehr bald zu einer großen Verſchiedenheit der Rechtsauffaſſung drängte. Das römiſche Recht, welches ſo geeignet ſchien, einen Boden für die geiſtige Einigung der Nation zu ſchaffen, wurde durch die Verſchiedenheit der Geſetze und ihrer Auslegungen grade ein neues Feld der Entzweiung, auf welchem die Zerriſſenheit der Nation ſich in ſichtbarſter Weiſe darſtellte. Der Verſuch einer Einigung wurde, doch zuletzt nur vergeblich, von demſelben Mönche Johann von Vicenza gemacht, welcher ſich kurze Zeit ſpäter durch ſeine Ketzerverfolgungen gegen die Cathari und Patarini in ſo trauriger Weiſe berühmt machte, die, wie ſie vielleicht Ueberbleibſel der Albingenſer waren, welche zuerſt die Inquiſitionsgerichte gegen ſich in's Leben gerufen hatten, jetzt ebenfalls unter dieſen wieder leiden ſollten. Dieſer Johann von Vicenza ſcheint auch hierbei von einem Einheitsgedanken, von dem der Einheit der Kirche geleitet worden zu ſein, wie er ſich ja den Namen des Friedensſtifters und ſeinen Hinrichtungen den Schein einer ſocialen Weihe gab.

Doch auch auf die Entwicklung der Naturwiſſenſchaften war der Handel nicht ganz ohne Einfluß geblieben, doch ſollte hierzu die Anregung vom Süden Italiens ausgehen. Obſchon hier der Welthandel den einſt blühenden Seeſtädten faſt völlig entriſſen worden war, ſo ſollten doch Italien von hier aus neue Bildungselemente durch andere Einflüſſe zugeführt werden. Dies geſchah durch die Araber und durch die deren Bildung fördernden normänniſchen, hohenſtaufiſchen und aragoniſchen Könige. Dieſe Bildung war, wie wir bereits kennen lernten, eine ſehr vielſeitige. Philoſophie, Mathematik, Aſtronomie, Heilkunde, Baukunſt und Dichtung wurden durch ſie auch in dieſen Gegenden in's Leben gerufen oder gefördert. Die Univerſität Salerno war im 12. Jahrhundert ebenſo berühmt für das Studium der Mathematik, Aſtronomie und Naturwiſſenſchaften, wie Bologna für das der Rechtswiſſenſchaft. Beſonders die Heilkunde mußte ſich in einer Zeit ſehr entwickeln, in welcher durch den herbeiſtrömenden Reichthum das ſeither ſo ver-

achtete dieſſeitige Leben einen erhöhten Werth empfing. Inſofern hat ohne Zweifel der aufblühende Handel einen großen, wenn auch nur indirecten Einfluß auf ihre Entwicklung mit ausgeübt, daher auch das Studium derſelben bald auf die norditaliſchen Univerſitäten übertragen wurde. Dagegen ſuchte man die Aſtronomie und die übrigen Naturwiſſenſchaften für das Intereſſe des Handels unmittelbar nutzbar zu machen und deſſen Entwicklung hierdurch zu fördern. Die Fortſchritte der Aſtronomie hatten unter Anderem zu dem richtigeren Begriff von der Geſtalt der Erde geführt, welcher für den Handel von der weittragendſten Bedeutung werden ſollte, da er zum Aufſuchen neuer Handelswege und zur Entdeckung neuer Handelsquellen die Anregung gab und wirklich auch dazu hingeführt hat. Das letztere wurde aber erſt durch die hierauf gerichtete und epochemachende Erfindung des Kompaſſes möglich. Sie iſt lange dem Flavio Gioja, einem aus der Umgegend von Amalfi ſtammenden Seefahrer zugeſchrieben worden, welcher zu Anfang des 14. Jahrhunderts lebte. Wenn dieſe Annahme auch irrthümlich iſt, ſo iſt doch kaum zu bezweifeln, daß die Verbeſſerung und Anwendung dieſes von den Arabern aus Aſien eingeführten Inſtruments von dieſen Gegenden ausging. Auch war es jedenfalls ein Italiener, der Genueſe Colombo, welchem Europa die Entdeckung der neuen Welt verdankt, worauf die mathematiſch-aſtronomiſchen Arbeiten des Florentiners Paolo del Pozzo Toscanelli nicht ohne Einfluß geweſen ſind.

So wichtig hiernach die Anregungen waren, welche die Entwicklung der Künſte und Wiſſenſchaften durch den Handel erfuhr, ſo wenig förderlich ſollte er dagegen anfangs *der Dichtung* werden. Nächſt der durch die Abweſenheit der Kaiſer und durch die den Städten gewährten Freiheiten begünſtigten Lockerung der ſtaatlichen Einheit, welche es in Italien zu einer energiſchen Durchführung des Lehnsweſens nicht hatte kommen laſſen, war es beſonders der ſich ſo früh und weithin durch dieſes Land verbreitende *mercantile Geiſt*, der hier die Ausbildung eines eigentlichen Ritterthums, daher auch einer eigenen ritterlichen Dichtung gehindert hat, die doch in den übrigen Ländern die erſte Form einer nationalen Dichtung war. Es war dieſer mercantile Geiſt, welcher, wie er vor Allem die finanzielle Seite der Staatswirthſchaft in's Auge faſſen ließ, dem Geiſtesleben der Italiener überhaupt ſeine beſtimmte,

dem Praktiſchen zugewendete Richtung gab, und ſelbſt in ihrer ſpäteren Dichtung noch der Ausbildung des Verſtandeselementes förderlicher war, als der des Empfindungselementes. Auch daß in ihrer Malerei das kühlere plaſtiſche Moment der Zeichnung im Allgemeinen über das wärmere Stimmungsmoment des Empfindungsausdruckes obſiegte, dürfte mit auf dieſer Bevorzugung der Cultur des Verſtands beruhen.

Der mercantile Geiſt war überhaupt der Entwicklung der Sonderintereſſen, und darum der der Individualität wieder günſtiger als der Entwicklung des nationalen Geiſtes und der Einheit der Nation. Gleichwohl hat auch er, wennſchon nur indirect, ſowohl dieſe beiden letzteren, als die Entwicklung der nationalen Dichtung gefördert. Dies hängt mit der Entwicklung der nationalen Sprache zuſammen, auf die ich im nächſten Capitel erſt näher eingehen kann, mich hier auf nur wenige, der Vollſtändigkeit wegen nöthige Gedanken beſchränkend.

Der Handel bediente ſich nämlich im Gegenſatze zu dem übrigen geſchäftlichen Verkehr und zu dem übrigen Schriftweſen der Zeit, die an der lateiniſchen Sprache feſthielten, der Vulgärſprache und trug wohl am meiſten zur Ausbildung derſelben, zu einer Schriftſprache, ſowie hierdurch zu ihrer Feſtſtellung und zur allmählichen Abſchleifung der verſchiedenen dialektiſchen Unterſchiede in letzterer bei. Dieſe Schriftſprache ſtand daher bald den Dialekten in einer ähnlichen Weiſe, wie dieſen noch heute das Italieniſche gegenüber. Es kann bei der Bedeutung, welche Florenz als Mittelpunkt des ganzen europäiſchen Geldhandels, welcher bei ſeinem Verkehr vorzugsweiſe auf die Schriftſprache angewieſen war, nicht Wunder nehmen, daß dieſen letzteren grade der toscaniſche Dialekt zu Grunde gelegt wurde, zumal er durch volksmäßige Dichter früher als jeder andere eine Ausbildung empfing. Denn wenn auch die Schriftſprache, deren ſich der Handel bediente, welche wahrſcheinlich von den florentiniſchen Kaufleuten weiter ausgebildet wurde [1]), den Grund zu derjenigen Schriftſprache legte, die Dante ſpäter als das volgare illustre, cortigiano, aulico oder auch cardinale bezeichnet, ſo hat ſie doch dieſe ihre ſpätere Form und Geſtalt

[1]) Siehe A. v. Reumont, (a. a. O.) Bd. I. S. 595.

nur erst unter den Händen der Dichter und Schriftsteller gewonnen.

Wenn nun die Sprache der Boden war, auf welchem der nationale Geist der Italiener zuerst seine Heimath und Einheit fand, und auf welchem sich eine nationale Dichtung entwickeln konnte, so hat auch auf beides der mercantile Geist, wenn schon nur indirect, eingewirkt.

In ganz anderer Weise war dagegen der Einfluß, welchen die Entwicklung einer neuen Philosophie auf die des individuellen Geistes und einer neuen Weltbildung ausübte. Die ersten Anregungen hierzu gingen ebenfalls wieder von den Arabern aus. Indem sie als Vermittler und Erklärer der Forscher und Denker des Alterthums auftraten, legten sie gewissermaßen den Grund zu einer Renaissance der Philosophie und Naturwissenschaft der Alten, und indem sie hierdurch zu eigenem Studium der Werke dieser letzteren anregten, zugleich noch die Keime zur Renaissance des Alterthums und der classischen Bildung überhaupt. Kurz nach Entstehen der christlichen Kirche hatte sich diese der griechischen Philosophie, besonders des Neuplatonismus, zu ihren Zwecken zu bemächtigen gesucht. Auch Aristoteles wurde später von Boëthius in diesem Sinne ergriffen, daher man den Ursprung der Scholastik wohl schon auf ihn und seine Bemühungen um eine Religionswissenschaft zurückgeführt hat. Zur Ausbildung gelangte dieselbe aber erst unter dem Einflusse der Araber, welche die Aristotelische Philosophie in ähnlichem Sinne aufgefaßt und dabei eine ganze spitzfindige Methodik der Auslegung und Erklärung ausgebildet hatten, deren sich die Kirche, besonders seit Avicenna bemächtigte, welcher sowohl durch seine Erklärungen des Aristoteles und des Plato, als durch seine Logik und Metaphysik, zugleich aber auch durch seine Kenntnisse in der Heilkunde, die damals mit der Philosophie noch auf's engste verbunden war, das größte Aufsehen erregte. Es waren zwei Italiener, welche im Dienste der rechtgläubigen Kirche auf seinem Wege die Scholastik zu höchster Entwicklung brachten: der spätere Erzbischof von Canterbury, Lanfranc (geb. zu Pavia 1005, gest. zu Canterbury 1089) und dessen Schüler und Nachfolger Anselm zu Canterbury (geb. 1034 zu Aosta, gest. 1109 zu Canterbury). Die Spitzfindigkeit, mit welcher philosophische und kirchliche Fragen also

entſchieden wurden, forderte aber zur Kritik und zum Widerſpruch auf, woraus ſich unter anderem der Gegenſatz und der Streit der Realiſten und Nominaliſten entwickelte. Der Grundſatz des Nominalismus, daß die Begriffe nicht die reale Subſtanz der Dinge, ſondern nur etwas von der Erſcheinung dieſer letzteren Abgeleitetes ſeien, bildet gewiſſermaßen die Grundlage derjenigen Philoſophie, die noch heute die herrſchende iſt. Er wird gewöhnlich dem Roscellinus aus Compiegne, einem Zeitgenoſſen und Gegner Anſelms von Canterbury oder auch deſſen Lehrer, dem Johannes Sophiſta, zugeſchrieben. Doch iſt jener Gedanke keineswegs neu, ſondern wurde bereits von Zeno ausgeſprochen, von dem er wohl auch nur aufgenommen worden iſt, da dieſer Philoſoph jetzt ebenfalls wieder bekannt und ſtudirt wurde. Obwohl Roscellin als Ketzer mit ſolcher Strenge verfolgt worden iſt, daß ſich von ſeinen Schriften nichts erhalten hat, und er dieſelben widerrufen mußte, ſo hat man damit die freiere Richtung der Geiſter doch nicht zu unterdrücken vermocht. Dies läßt ſich ſogleich an Peter Abälard (geb. 1079 in der Bretagne, geſt. 1142) erkennen, der, obwohl, wenigſtens offen, kein Nominaliſt, den Lehren Anſelms von Canterbury doch in anderer Weiſe entgegenzutreten wagte, indem er die kirchliche Lehre von der Dreieinigkeit bekämpfte und ihr eine rationaliſtiſche Auslegung gab. Auch trat er für die Willensfreiheit und die Lehre ein, daß nicht äußerliche Gebräuche, ſondern nur innere Reue und Beſſerung ſelig zu machen im Stande ſeien. Abälards Lehren fanden eine um ſo heftigere Gegnerſchaft, als die Kühnheit derſelben, ſowie ſeine glänzende Rednergabe und das Intereſſe, welches ſeine Liebe zu Heloiſe erregte, ihm eine außerordentliche Anziehungskraft gaben, was den Neid ſeiner Collegen erweckt hatte. Selbſt der durch ſeine Myſtik berühmte Bernhard von Clairvaux trat wider ihn auf. Obwohl zum Widerrufe gedrängt, wirkte doch ſeine Lehre noch fort. Arnold von Brescia (geſt. 1155), welcher zu ſeinen Schülern gehört, trat kurze Zeit ſpäter in noch einem anderen Sinne wider die Kirche auf. Er bekämpfte die weltliche Macht derſelben, verlangte nach einer Reform und nach einer Wiederherſtellung der römiſchen Republik. Es ſcheint, daß dieſer erſte Verſuch einer Renaiſſance des römiſch-republikaniſchen Geiſtes mit dem Studium des damals wieder auflebenden

römiſchen Rechts in Zuſammenhang ſtand. Obwohl raſch unterdrückt, ſollte auch er darum nicht verloren ſein.

Dieſe von den ſcholaſtiſchen Feſſeln des Mittelalters ſich mehr und mehr befreiende Richtung mußte durch das Aufblühen der Erfahrungswiſſenſchaften und die den Erläuterungen des Avicenna ſich entgegenſtellende Auffaſſung und Auslegung, welche Averroës (geb. um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu Cordova, geſt. 1217) der Ariſtoteliſchen Philoſophie gab, ſowie durch die Ueberſetzung der Werke des Ariſtoteles noch verſtärkt werden, welche Friedrich II. veranlaßte, der in ſeinem Streit mit den Päpſten die kirchenfeindliche Philoſophie natürlich begünſtigte. Die Curie, welche der letzteren durch die Verbote der Werke des Ariſtoteles (im erſten Drittel des 13. Jahrhunderts) zu begegnen ſuchte, erkannte jedoch bald, daß, wie insbeſondere die Schriften Roger Baco's (geb. 1214 bei Ilcheſter, geſtorben 1294) bewieſen, der ſchon jetzt auf das Studium der Alten und eine Reform des Unterrichts und der Kirche drang, dieſer Geiſt ſich durch bloße Verbote und Verfolgung nicht unterdrücken laſſe. Man ſuchte ihn vielmehr nun auch noch ſelbſt mit der Schärfe geiſtiger Waffen zu bekämpfen. Dies geſchah vor Allem durch Thomas von Aquino, den bedeutendſten, tiefſinnigſten Scholaſtiker des ganzen Mittelalters und durch die ſpiritualiſtiſche Philoſophie der Schule von St. Victor und des Bonaventura, (geb. 1221 zu Bagnarea im Toskaniſchen, geſt. 1316), zu denen die Myſtik des heiligen Bernhard und die ascetiſche Schwärmerei des Franz von Aſſiſi (geb. 1182, geſt. 1226) den Grund gelegt hatten.

Thomas, aus dem gräflichen Geſchlechte von Aquino [1]) (geb. 1224 in Schloß Roccaſicca im Neapolitaniſchen, geſt. 1274), war gegen den Willen ſeiner Eltern in den Orden der Dominikaner getreten. Ein Schüler des durch ſein Wiſſen und ſeine Kenntniſſe in den Naturwiſſenſchaften berühmten Albertus Magnus in Köln, deſſen Stärke zwar in dieſen letzteren lag, der aber zugleich für einen der

---

[1]) Denn nicht, wie es nach der bei der Correctur, der chronologiſchen Folge wegen, bewirkten Umſtellung der Namen erſcheinen könnte, auf ihn, ſondern auf Albertus Magnus ſoll ſich das, I. Halbband, S. 66 dieſes Werkes, im Nachſatz Geſagte beziehen.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

gründlichſten Kenner des Ariſtoteles und ſeiner arabiſchen Ueberſetzer und Ausleger galt, war er demſelben in den Künſten der ſcholaſtiſchen Philoſophie doch noch weit überlegen. Er ließ ſich zu beſſerer Kenntniß des Ariſtoteles, da er ihn nicht in der Urſprache leſen konnte, denſelben Wort für Wort von dem Dominikaner Wilhelm von Moerbeke überſetzen und benutzte dann deſſen Philoſophie, in die er nach dem Urtheile von Fachmännern tiefer als irgend ein anderer Gelehrter ſeiner Zeit eingedrungen war, um die Lehren und Anmaßungen der Kirche wiſſenſchaftlich zu vertheidigen und zu begründen. Die tiefſinnige Symbolik, deren er ſich dabei bediente, iſt für die italiſche Kunſt ſeiner und der nächſtfolgenden Zeit von größter Bedeutung geweſen. Erſt neuerdings hat Hermann Hettner [1]) darauf hingewieſen, wie ſehr ſie ſelbſt auf einzelne Künſtler der Renaiſſance noch eingewirkt hat. Dante ſchöpfte mit anderen der Allegorie huldigenden Dichtern aus dieſer Quelle, zugleich aber auch aus dem heiligen Bonaventura, welcher dem Chriſtenthum eine philoſophiſch-poetiſche Form gab, die chriſtliche Liebe myſtiſch erklärte und hierdurch, wie ſchon ſein Vorgänger Franz von Aſſiſi, für die Entwicklung des individuellen Geiſtes von großer Wichtigkeit war, inſofern er die Subjectivität deſſelben auf's tiefſte erregt und entwickelt hat. Kaum minder, als Thomas von Aquino, war es Franz von Aſſiſi und ſeinen Nachfolgern aber um die Herſtellung der Kirche zu thun, nur daß ſie etwas ganz anderes darunter verſtanden. Die Lehre des heiligen Franz von der geiſtlichen Armuth ſtand in zu entſchiedenem Widerſpruch mit der Verweltlichung und der weltlichen Macht des Papſtthums, als daß ihre Anhänger, die Minoriten, nicht mit dieſem und den ſie vertheidigenden Dominikanern in Streit hätten gerathen müſſen. Schon in dem Kampfe Friedrichs II. mit Innocenz IV. hatten ſich jene auf die Seite des erſteren geſtellt. Jetzt wurde die zwiſchen beiden Orden beſtehende Spannung aber noch durch die Lehre Thomas d'Aquino's von der unbefleckten Empfängniß Mariä, von der weltlichen Macht des Papſtes und der Infallibilität dieſes letzteren verſchärft. Er ſtellte canoniſch feſt, daß die weltliche Gewalt als eine durchaus materielle Kraft erſt

[1]) Italieniſche Studien. Braunſchweig 1880.

durch die geiſtlichei ratonell werden könne, und der Papſt, als Stellvertreter Gottes, durch Chriſtus alle weltliche Jurisdiction übertragen erhalten habe, alle weltliche Macht daher nur ein Ausfluß oder Lehn dieſer geiſtigen ſei. Die Lehre von der Empfängniß gab den erſten Anlaß zu dem Streit, der zwiſchen ihm und dem dagegen auftretenden Franziskaner Franz Scotus und zwiſchen den Anhängern beider, den Thomiſten und Scotiſten, ausbrach, ſich nun aber raſch auch auf alle anderen Differenzpunkte der beiden Lehren ausdehnen ſollte. Dies hatte die Einmiſchung der Juriſten zur Folge, beſonders ſeit der berühmte Rechtslehrer Marſilius von Padua nicht nur die weltliche, ſondern auch die geiſtliche Autorität des Papſtes in Abrede zu ſtellen gewagt, da nach ihm weder Chriſtus einen Stellvertreter eingeſetzt, noch Petrus von ihm eine größere Gewalt als die übrigen Apoſtel übertragen erhalten habe, letzterer auch nicht der Stifter des römiſchen Bisthums geweſen ſein könne, weil es ja nicht einmal zu erweiſen ſei, daß er jemals in Rom war. Marſilius unterſuchte ferner die Rechtskraft des Papſtes und der Prieſter, deren Hinfälligkeit er aus den Evangelien nachwies; daher ſie dieſelbe auch nur erſt von der weltlichen Macht empfangen haben könnten, die er demnach über die geiſtliche ſtellte. Ebenſo wurde von ihm die Hinfälligkeit der Conſtantinſchen Schenkung dargethan, und die behauptete Rechtmäßigkeit der Uebertragung des Reiches durch den Papſt von den Griechen auf die Franken gebührend zurückgewieſen. Sätze, welche durch Wilhelm von Ockam, den Erneuerer des Nominalismus, und durch Dante's Schrift De Monarchia noch unterſtützt wurden.

Das Bedürfniß einer kirchlichen Reform trat jetzt in ſo mannichfaltiger Weiſe hervor, daß Gregorovius ſagen konnte: die ſpäteren reformatoriſchen Lehren von Wikleff, Huß und Luther ſeien bereits in den erſten zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts mit rückſichtsloſer Kühnheit aufgeſtellt worden.

Zu dieſer Zeit verband ſich der Reformationsgedanke in Italien zugleich mit den Gefühlen des Patriotismus, welche in vielen edlen Gemüthern angeſichts der Zerſplitterung des nationalen Lebens und des Elends und der Verwüſtung des Landes geweckt worden waren. Die Form, in der es geſchah, war zwar eine verſchiedene, doch knüpfte eine jede an die frühere Herrlichkeit des römiſchen Namens

an, was ſeine Erklärung genügend in dem ſich immer mehr ausbreitenden Studium des römiſch-griechiſchen Alterthums findet. Dante, von dem römiſchen Kaiſerthum ausgehend, erwartete zwar das Heil ſeines Vaterlandes nur von der nationalen Einigung dieſes letzteren, die er aber lediglich durch die Erneuerung des erſteren gewährleiſtet fand; während Cola Rienzi beides einzig in der Wiederherſtellung der römiſchen Republik ſah; ein Gedanke, der auch jenem Arnold von Brescia ſchon vorgeſchwebt hatte, und in dem er ſich jetzt mit dem gefeiertſten Manne Italiens, mit Petrarca begegnete.

Wogegen das wunderbare Mädchen von Siena, die heilige Catarina, ganz vom ſchwärmeriſchen Geiſte der Lehren Bonaventura's beſeelt, in der Rückkehr des Papſtes aus Avignon, in der Wiederherſtellung der Kirche, das einzige Mittel der Beſſerung ſah; ein Glaube, der ſich ſehr bald eines großen Theiles der Völker Italiens, der ſich vor Allem der Römer bemächtigte, obſchon ſie nur eben der republikaniſchen Freiheit Cola Rienzi's zugejauchzt hatten, und welchem ſelber Petrarca ſeine Zuſtimmung gab, der trotz der vernichtenden Satiren, die er einſt gegen den päpſtlichen Hof in Avignon geſchrieben hatte, doch 1365 einen langen, einer gelehrten Abhandlung ähnlichen Brief an Urban V. richtete, um ihn in dem Beſchluſſe der Rückkehr nach Rom zu beſtärken. Auch ließ er demſelben im nächſten Jahre einen anderen folgen, der ſeinem Enthuſiasmus über die inzwiſchen ſtattgefundene Ueberſiedelung überſchwängliche Worte verlieh. Beweis genug, welche Autorität die Kirche und das Papſtthum noch immer genoſſen, trotz der Laſter und Verbrechen, durch welche ſich beide entwürdigt, mit denen ſich beide beſudelt hatten.

Dies würde mit Staunen erfüllen müſſen, wenn es ſich nicht theils daraus erklärte, daß der Menſch ſich nur ſchwer von einer durch Jahrhunderte geheiligten und durch Gewohnheit und Aberglauben gefeſtigten Ueberlieferung trennt und am liebſten das zu glauben geneigt iſt, was er hofft. Auch gab es noch immer, wie verdorben im Allgemeinen der Klerus, wie tief erſchüttert der Glaube auch war, Würdenträger der Kirche und Geiſtliche, welche von ihrem heiligen Amte auf's tiefſte durchdrungen waren und es in Achtung zu ſetzen wußten und Viele, welche, von wahrer Reli-

giosität erfüllt, die Person des Geistlichen von seinem Amte trennten. Noch immer bedurfte es nur des Erscheinens eines bedeutenderen Mannes auf dem geistlichen Stuhl, um dessen Autorität wieder herzustellen. Selbst noch der schreckliche Alexander VI. ertrotzte sich sie noch so weit, daß Spanien bei ihm um die Belehnung der in Amerika entdeckten Länder nachsuchen konnte. In dem vorliegenden Falle trug zu jener optimistischen Auffassung wohl aber noch die längere Entfernung der Päpste von Italien mit bei, die sie in einem milderen Lichte erscheinen lassen mochte, sowie der unsäglich traurige Zustand Roms und die von den Lehren der Dominikaner und Franziskaner ausgehende fanatische Erregung der Zeit. Ja, welche mächtige Wirkungen mußten nicht allein von der einzigen, in so wunderbarer Verklärung strahlenden Catarina von Siena ausgehen, die für die Rückkehr der Päpste ganz Italien zu begeistern suchte. Das übrige aber that die menschliche Natur. Bei der Dunkelheit, in welche des Menschen Dasein gehüllt ist, war wohl für die meisten der Glaube nicht stark genug, den Zweifel ganz von sich abzuweisen; doch auch der Zweifel nicht stark genug, um sich zuletzt nicht wieder gegen sich selber zu kehren. Die Furcht, daß es vielleicht doch noch etwas jenseits des Grabes, wie eine richtende und strafende Vorsehung gäbe, war zuletzt stärker als alle Freigeisterei. Nur wenige hielten selbst noch im Tode mit dem unerschütterlichen Trotz eines Fra Morialis an ihrem Unglauben fest. Die meisten ergriff auf dem Krankenbette, in der Stunde des herannahenden Todes, jene Unsicherheit, welche damals bei Vielen das Gewissen ersetzte und von der Geistlichkeit zu ihren Zwecken und ihrem Vortheil nach Kräften benutzt wurde. Die Furcht vor den höllischen Strafen, mit welchen sie drohten, zwang nicht wenige jener gewissenlosen Tyrannen zu heiligen Stiftungen, zum Bau von Kapellen und Kirchen, zur Ausschmückung derselben mit kostbaren Geräthen und Bildern, zur Bußübung selbst, ja zur Entsagung ihrer mit so vielen Verbrechen erkauften weltlichen Macht und Herrlichkeit und stärkte das Ansehen der Kirche.

Es entspricht diesen Verhältnissen, daß die Schrecken und Uebel der Zeit von Vielen als ein Strafgericht Gottes für die darin verbreiteten Laster und Verbrechen aufgefaßt wurden, welches zu Buße und Besserung mahne. Schon 1264 sahen wir so jene

große Bewegung der Geißler entſtehen, welche ganz Italien, ja einen größeren Theil Europa's in Aufregung brachte und durch das ganze Land die Geſellſchaften der Disciplinati vorbereitete. Daß dieſe letzteren wenigſtens theilweiſe von einem wahrhaft frommen Eifer erfüllt waren, lernten wir aus ihren Laudi ſchon kennen. Noch in den rappresentazioni wurden wir von einem Nachklang dieſes Geiſtes berührt, der auch aus den Bildern der alten toskaniſchen und umbriſchen Maler ſo innig zu Herzen ſpricht. 1333 ging von der Lombardei eine ähnliche Bewegung aus, angeregt, wie es ſcheint, von dem Dominikaner Fra Venturino. Sie gewann aber nicht die Bedeutung der früheren, weil ſie nicht von demſelben tiefen und intenſiven Charakter war. Sie wurde bald unterdrückt. Auch zum Jubiläum des Jahres 1400 erſchienen wieder Geißlercompagnien in Italien, die ihren Ausgang von der Provence genommen hatten, und, obſchon urſprünglich nur unbedeutend, bereits in Modena auf die Stärke von 25,000 Seelen angewachſen waren, die ſich unter Abſingen ihrer Bußgeſänge vorwärts bewegten. Bemerkenswerther iſt aber die Theilnahme, welche die Jubiläen ſelbſt bei der Chriſtenheit fanden. Beſonders im J. 1349 war der Zudrang der Büßer ein Staunen erregender, zumal damals der Papſt noch in Avignon war und ſich nur durch einen Jubiläumscardinal vertreten ließ. Ihre Zahl ſoll ſich auf 1,200,000 belaufen haben; was Gregorovius dahin ermäßigt, daß er die mittlere Zahl der täglich Zu- und Abreiſenden auf durchſchnittlich 5000 veranſchlagt [1]).

Freilich war keineswegs alles Buße und Frömmigkeit, was damals für dieſe ſich ausgab. Abgeſehen von den blos mechaniſchen Andachtsübungen, durch welche man ſich von der gefürchteten Strafe für vergangene, ja für noch zu begehende Frevel und Verbrechen loszukaufen gedachte, ein Uebel, welches ebenfalls nur durch den ſchamloſen Handel hervorgerufen worden war, welchen die Kirche mit Ablaß und Indulgenzen trieb [2]) und mittelſt deſſen ſie das

---

[1]) A. a. O. 6. Bd. S. 541.

[2]) So heißt es z. B. über das von Urban VI. für das Jahr 1390 angeſetzte Jubiläum: Die heilige Jubelfeier war zu einer Finanzſpeculation des Papſtes geworden, welcher Beauftragte in alle Länder ſchickte und die Indulgenzen für ſo

Verbrechen ermuthigte, ja sich mit demselben verbündete, wurde der Schein der Frömmigkeit wohl auch als politisches Mittel und als Deckmantel für Lüste und verbrecherische Absichten gebraucht. Jener Gian Galeazzo Visconti, der mit dem Rosenkranze in Händen beständig auf neue Frevel sann und dieselben hierdurch zu entsühnen glaubte, nahm, um seinen Oheim in seine Netze zu locken, die Miene eines Heiligen an, der dem weltlichen Stande ganz zu entsagen entschlossen ist und die Verschwörung der Pazzi in Florenz lieh sich für ihre Pläne gleichfalls die Maske der Frömmigkeit, so daß der Segen des mitwissenden Cardinals das Signal zu dem kirchenschänderischen Mord gab.

Andererseits war auch die Autorität des Papstthums und der Kirche nicht selten nur eine scheinbare. Mehr als einmal trotzte die Bevölkerung Roms dem Bannfluch der Päpste und wehrte ihnen den Eintritt in ihre Stadt, oder hielt sie gefangen in ihrer Engelsburg, ihnen mit Absetzung, ja wohl noch mit Schlimmerem drohend. Der Condottiere Braccio, welcher den Papst Martin V. bekriegte, ließ ihm einst sagen, daß er ihn schon bald so weit bringen wolle, für einen Denar hundert Messen zu lesen. Ein Vorgang, der in späterer Zeit ein Pendant findet, als der venetianische Gesandte Papst Julius II. auf die Drohung hin, daß er Venedig schon wieder zu einem Fischerdorf machen wolle, die trotzige Antwort gab: Und wir werden euch, wenn ihr nicht zur Vernunft kommt, zu einem ganz kleinen Pfarrer machen. Im Jahre 1243 ließ der Podesta von Piacenza den Gesandten des Papstes, der ihm ein beleidigendes Schreiben überbrachte, aufhängen und so viel Gewichte an die Beine binden, daß ihm die Glieder aus den Gelenken gelöst wurden [1]). Wenn die Bannflüche der Päpste, die die Condottieri verlachten, zuweilen noch eine Wirkung ausübten, so hatten sie dies doch nicht mehr ihrer geistlichen Macht, sondern den weltlichen Mitteln zu danken, die sie dabei anwendeten. Der Vortheil und die Politik brachten ihnen oft Huldigungen dar,

---

viel Geld ausbieten ließ, als die Reise nach Rom würde gekostet haben. Die schamlosen Agenten rafften aus mancher Provinz mehr als 100,000 Gulden zusammen.

[1]) Friedr. v. Raumer. Die italienischen Städte im Mittelalter. Wiener Jahrb. 1819. S. 25.

welche der Glaube ihnen ſicher verweigert hätte. Daher auch die Päpſte die Kraft ihrer Bannſprüche nicht ſowohl in dem Glaubenseifer, als in dem Egoismus, in der Politik, in den Leidenſchaften der Zeit ſuchten. Man braucht ſich dafür nur des Bannes zu erinnern, den Clemens V. 1309 gegen die Venetianer geſchleudert, durch welchen er all ihr Gut dem Raube preis gab und jeden an ihnen verübten Mord für geſetzlich und verdienſtlich erklärte. Dies brachte ihren Handel allerdings in ſolche Gefahr, daß ſie ſich endlich zu Unterhandlungen mit dem gewiſſenloſen Papſte entſchließen mußten. Auf ähnliche Weiſe und mit ähnlichem Erfolge wendete ſich Gregor IX. 1376 gegen Florenz, weil es die Römer zur Freiheit aufrief und eine nationale Verbindung und Einigung anſtrebte. Hab und Gut und Perſon jedes Florentiners wurde von ihm für vogelfrei erklärt und die ganze Chriſtenheit ermuntert, das über die halbe Welt verſtreute Handelsvolk, wo ſich deſſen Glieder auch immer befänden, auszuplündern, ja zu Sklaven zu machen. Es iſt bemerkenswerth, daß dieſer Aufforderung mehr im Auslande als in Italien Folge gegeben wurde. Piſa und Genua lehnten ſich ſogar offen dagegen auf, wurden aber dafür mit dem Interdicte bedroht.

Es fehlte der Zeit weder an Talent, Fähigkeit und Genie, noch an Sinn für das Große und Schöne, noch an edlen, mächtigen Antrieben. Aber wie dies alles nur dazu beitrug, die Individualität zu geſteigerter Entwicklung zu bringen, wie es ſich zum Theil ſogar in den Dienſt der Egoität ſtellte, war es jedenfalls nicht im Stande, über letztere obzuſiegen.

Mehr als in irgend einem anderen Lande hatte ſich in Italien die Menſchheit aus dem Banne der Vorurtheile, in welche die Kirche die Geiſter geſchlagen, befreit. Mit dem mittelalterlichen Ideale, das ſeine Macht hierdurch eingebüßt hatte, war ihr aber zugleich das Ideal überhaupt mit verloren gegangen. Aus dem Chaos, in welches, wie Gregorovius ſo richtig ſagt, die entfeſſelte Egoität ſie geſtürzt hatte, rang ſie zwar nach einem neuen, doch lange vergeblich. Sie ſollte es weder in der erträumten Renaiſſance der römiſchen Republik Cola Rienzi's und Petrarca's, noch in der des römiſchen Kaiſerthums Dante's, noch in der von dem heiligen Mädchen von Siena erhofften Wiederherſtellung des chriſtlichen

Glaubens und der römischen Kirche finden. Wohl hatte Catarina die Rückkehr des Papstes nach Rom in einem ganz anderen Sinne erfleht, als sie dieser zur Ausführung brachte. In jedem ihrer ergreifenden Briefe an Gregor XI. und Urban VI. war mit flammenden Buchstaben das Wort Reform zu lesen gewesen. Aber nicht die Reform, sondern das Schisma mit all seinen Schrecken und Gräueln war die Frucht dieser Rückkehr für das unglückliche Rom, für das enttäuschte Italien. Nur um so mehr aber hofften jetzt die Patrioten von dieser Reform, um so fester klammerten sich ihre Illusionen gerade an dieses Rettungswort an. Es wurde im Munde der Fürsten und Tyrannen zur Waffe gegen die Anmaßung und Schamlosigkeit der Päpste, die bald vor nichts so zurückschreckten, als vor den ihnen angedrohten Concilen. Auch sollten ihnen diese in Wahrheit verderblich werden. Das Concil zu Pisa (1406) gestaltete sich zu einem Tribunal, welches über das Papstthum richtete. Der Grundsatz, daß die Concile über den Papst zu stellen seien, wurde hier zum Gesetze erhoben. Der letzte Rest des mittelalterlichen Ideals war hiermit zerstört. Doch auch die Reformation, welche um diese Zeit von der Pariser Universität durch Männer wie Gerson, Peter v. Ailly und Nicolaus v. Clemanges bereits angebahnt wurde, sollte das neue Ideal der Italiener nicht werden. Die Renaissance des Alterthums, von langer Hand schon vorbereitet, sollte ihnen das ihre, das Ideal einer neuen Bildung, vermitteln, welches man zwar an den nationalen Gedanken anzuknüpfen suchte, das aber, wie der Kampf der lateinischen Sprache mit der nationalen, der italienischen, beweist, der Entwicklung des nationalen Geistes ebenfalls zunächst wieder weniger förderlich war, als der Entwicklung der Individualität, die es in neue edlere Bahnen leitete.

Man hatte bisher die lateinische und griechische Sprache nur als Mittel zum Zwecke betrieben. Man studirte die Werke der Griechen und Römer nur ihres Inhalts, nicht ihrer Form wegen. Wie lange diese noch unbeachtet blieb, läßt sich daraus erkennen, daß anfänglich sogar an der Universität zu Bologna das römische Recht noch immer in dem barbarischen Latein der Zeit erklärt und auch die übrigen Lehrgegenstände so vorgetragen wurden. Erigena Scotus war vielleicht der erste christliche Schrift-

ſteller, welcher überhaupt griechiſch zu leſen verſtand. Von Abälard an ſcheint ſich die Kenntniß deſſelben aber verbreitet zu haben. Im 12. Jahrhundert reiſten ſogar verſchiedene Gelehrte zu dieſem Zwecke nach Griechenland. Doch konnte ſelbſt der große Albertus von Cöln noch ebenſowenig griechiſch, wie ſein noch berühmterer Schüler Thomas von Aquino. Wogegen letzterer das Lateiniſche ſchon mit einer Reinheit ſchrieb, welche erkennen läßt, daß man nun auch der Sprache und Darſtellung Aufmerkſamkeit zu ſchenken und ihre geiſtige Bedeutung zu begreifen begann. Im 13. Jahrhundert wurde auf allen Univerſitäten Italiens bereits Grammatik getrieben, worunter man damals die ſchönen Wiſſenſchaften überhaupt verſtand. Beſonders fing die Rhetorik an, ſehr geſchätzt zu werden, weil man die praktiſche Bedeutung derſelben begriff. Man ſtudirte alſo die Schriftſteller jetzt auch um ihrer Sprache und Form willen und erweiterte eben deshalb das Studium derſelben, das bisher faſt ganz auf die Philoſophie und das Recht beſchränkt worden war. Ovid und Virgil waren zwar durch das ganze Mittelalter, aber immer nur Einzelnen bekannt. Jetzt wurden ſie in größerem Umfange und in einem ganz anderen Sinne geleſen, weil man jetzt ein Gefühl für die Form hatte und dieſe dem Inhalte eine ganz neue, erhöhte Bedeutung gab. Sie wurden, wie Dante uns zeigt, wohl ſelbſt zu Führern durch's Leben erwählt. Die heitere Götterwelt, die ſie erſchloſſen, mit ihren menſchlichen Empfindungen, Neigungen und Leidenſchaften, entſprach dem Geiſte der Zeit in einer ungleich ſympathiſcheren Weiſe, als die Ascetik und Myſtik der chriſtlichen Dichter. Verlangte man im Allgemeinen doch nicht ſowohl nach einem Erſatz für den verlorenen Glauben, als nach dem für das verlorene Phantaſie-Ideal.

Kein Wunder, daß das Studium der alten Schriftſteller, daß die Cultur und Pflege ihrer Sprache bald eine weite Verbreitung erlangte, ja zu einer Sache der Mode ward. Das Lateiniſche war jetzt nicht nur wie früher, die Sprache der Kirchen, der Schulen und der Gerichtshöfe, die Sprache der Gelehrten und Aemter — in den neu erworbenen claſſiſchen Formen wurde es zugleich noch zu einer Sprache des guten Tons, des feinen geſelligen Umgangs, der Galanterie und der Dichtung gemacht. Unter dieſen Umſtänden hatte die Renaiſſance des Alterthums gegen Ende des 14. Jahr-

hunderts einen ſo rapiden Aufſchwung genommen, daß dies den Schein erzeugte, als ob ſie ganz plötzlich, gleich einem Wunder, in das Leben der Nation hereingetreten wäre und alles mit unwiderſtehlichem Zauber ergriffen hätte.

Das Zeitalter hatte ſein neues Ideal, das Ideal des claſſiſchen Alterthums gewonnen, ohne daß es ſich deſſen zunächſt recht klar bewußt worden war und hiermit zugleich wieder die ſchöne Natur gegenüber der ſcholaſtiſchen Abſtraction und der mönchiſchen Asceſe in ihr unveräußerliches Recht eingeſetzt. Es war, um zu dieſem, die ganze Menſchheit verjüngenden, den Kreislauf ihrer Säfte erneuenden Ergebniß gelangen zu können, vielleicht nöthig geweſen, daß die griechiſch-römiſche Bildung vorher ſo völlig und auf ſo lange unterdrückt worden war. Es war vielleicht nöthig geweſen, daß das individuelle Leben der Menſchheit von der Kirche ſo lange und ſo ganz unterbunden wurde, um jetzt, von dieſen Feſſeln befreit, zu einem neuen Leben erwachend, die neu entdeckte Welt des griechiſch-römiſchen Alterthums, mit dieſer Friſche der Sinnlichkeit, mit dieſem Aufſchwung der Begeiſterung erfaſſen und ſich ſo jugendlich daran berauſchen zu können.

Und wunderbar, daß gerade derjenige, der ſeinem Lande die nationale Sprache, wenn auch nicht gab, ſo doch im Weſentlichen feſtſtellte, daß Dante auch wieder derjenige war, welcher zuerſt, nicht mehr allein die Gelehrten, ſondern Alle, welche auf Bildung Anſpruch erhoben, auf das Studium der alten Sprachen und auf das ihrer Schriftſteller verwies, und jene gewaltige Strömung in's Leben rief, welche eine ſo wunderbare Blüthe der Künſte, eine ganz neue und neubelebende Bildung des Geiſtes erzeugte, zugleich aber auch die Entwicklung der nationalen Sprache, die Entwicklung einer nationalen Literatur und Dichtung ſelbſt wieder ernſtlich bedrohte.

Denn die lateiniſche Sprache und die lateiniſchen Dichter wurden ſchon damals von den Gelehrten, wie noch heute von nicht wenigen Literarhiſtorikern Italiens, als nationale, als Erſcheinungen einer früheren Epoche ihrer Nationalliteratur betrachtet. Auch Dante rechnete das Italieniſche, ſein volgare illustre, nur zur Vulgärſprache, im Unterſchiede vom Lateiniſchen, welches auch ihm als die eigentliche nationale Sprache des Landes

erſchien. In ſolcher Auffaſſung würde die Verdrängung der italieniſchen Sprache durch die lateiniſche ebenfalls nur als eine Art von Renaiſſance des nationalen Geiſtes haben erſcheinen können. Indeſſen ſiegte die nationale Sprache, aus Gründen, die ich im nächſten Abſchnitt zu berühren haben werde, doch über die lateiniſche, wie die Beſtrebungen der Gelehrten, die Renaiſſance zu einer Sache der bloßen Nachahmung der überlieferten Formen des Alterthums zu machen, zuletzt doch an dem Geiſte der Nation und dem Zuſtande der Zeit ſcheiterten, nicht jedoch ohne eine nachtheilige, beſonders die Entwicklung der nationalen Dichtung hemmende und den Formalismus fördernde Einwirkung auf ſie ausgeübt zu haben. Das Alterthum wurde zuletzt doch von einem neuen, dem national-italieniſchen Geiſte empfangen und wiedergeboren. Die Kunſt und vor Allem die Sprache wurden die Gebiete, auf denen dieſer Geiſt zuerſt ſeine Einheit fand. Hier wurde zwar auch ſchon der Grund zu der politiſchen Einheit gelegt, doch war damals die Zeit für deren Entwicklung nicht reif. Ja, es darf ſelbſt geſagt werden, daß die Renaiſſance nur deshalb ſo ſchnelle, ſo allgemeine Verbreitung und beſonders von den Tyrannen und Fürſten ſo bereitwillige Aufnahme fand, weil ſie an ſich zwar der Entwicklung des individuellen, nicht aber des nationalen Geiſtes förderlich war. Aus eben dem Grunde konnte ſie ſich auch wieder bei anderen Nationen mit Leichtigkeit weiter verbreiten. Daß dies bei den Spaniern ſo lange in nur geringerem Umfange der Fall war, lag eben in der beſonderen Stärke, Kraft und Eigenthümlichkeit ihres noch feſt im Mittelalter wurzelnden nationalen Geiſtes. Im Allgemeinen aber traten die Italiener, mit Gregorovius' Worten zu reden [1]), indem ſie ihr neues Ideal der klaſſiſchen Bildung eroberten, zugleich ihre dritte geiſtige Weltherrſchaft an.

---

[1]) A. a. O. Bd. VI. S. 6.

II.

Die Entwicklung der italieniſchen Sprache im Kampfe mit der lateiniſchen.

Urſprung der italieniſchen Sprache. — Die drei italiſchen Sprachgruppen des Alterthums. — Fortbeſtehen derſelben unter neuen trennenden Einflüſſen. — Gegenſatz der italieniſchen Sprache und der Dialekte. — Die mittelitaliſchen Dialekte, als die von fremden Einflüſſen freieſten. — Einfluß des Provençaliſchen auf das volgare illustre. — Italiſche Dichter in provençaliſcher Sprache. — Anwendung verſchiedener Dialekte. — Aelteſte Dichter in italieniſcher Sprache. — Der toscaniſche Dialekt. — Freie Ausbildung der von den Provençalen erworbenen Formen. — Die Seſtine, Octave, Terzine, Canzone und das Sonett. Nationaler und populärer Charakter derſelben. — Eigenthümlicher und abgeſchloſſener Charakter der Bewohner der toscaniſchen und umbriſchen Berge. — Einfluß deſſelben auf Kunſt und auf Dichtung. — Dante, Petrarca und Boccaccio. — Ihr Verhältniß zur Entwicklung der nationalen Sprache und Dichtung. — Ihr Verdienſt um das Studium der alten Sprachen und Schriftſteller. — Gegenſatz von Florenz und Rom. — Roms Bedeutung für die Entwicklung der Renaiſſance. — Neuer Aufſchwung von Rom. — Nicolaus V. — Die Griechen und die platoniſche Philoſophie. — Humanismus und Renaiſſance. — Dispoſition des italieniſchen Geiſtes für die Aufnahme beider. — Die Humaniſten und ihr Einfluß. — Bedenken dagegen. — Vermiſchung heidniſcher und chriſtlicher Anſchauungen. — Religiöſe Toleranz und Indifferenz. — Verfall der Sitten. — Bußprediger. — Verdienſte der großen Bürger von Florenz um den Humanismus und die Renaiſſance. — Lorenzo de' Medici und die platoniſche Akademie. — Savonarola. — Gründe, warum die italieniſche Sprache doch über die lateiniſche ſiegte. — Lorenzo's de' Medici Verdienſte darum. — Seine Dichtungen.

Die Sprachforſcher haben die Entſtehung der italieniſchen Sprache auf verſchiedene Weiſe zu erklären verſucht. Während die meiſten von ihnen der Anſicht ſind, daß ſie aus der Vermiſchung der lateiniſchen Sprache mit den Sprachen der in Italien eingedrungenen Völker hervorging, iſt es die Meinung anderer, daß das Italieniſche im Weſentlichen nichts anderes ſei, als die Vulgärſprache, die lingua rustica, die auch ſchon im Alterthume neben der lateiniſchen herlief, und überhaupt allen romaniſchen Sprachen gleichmäßig zu Grunde liege, und ſich nur in den verſchiedenen Ländern, ſowie in deren verſchiedenen Provinzen und Gebieten, der Verſchiedenheit der hier wirkſamen Einflüſſe entſprechend, etwas anders ausgebildet habe und hiernach beſtimmte mehr oder weniger bedeutende dialektiſche Unterſchiede zeige.

Doch ſchon in dem vorrömiſchen Italien war die Sprache eine verſchiedene. Diez [1]) nimmt drei verſchiedene Sprachgebiete daſelbſt an: ein nördliches, ein ſüdliches und ein mittelitaliſches. Das nördliche ſoll aus der galliſchen Sprache beſtanden haben, an die ſich ſüdweſtlich die etruskiſche, ſüdöſtlich die umbriſche anſchloß. In Mittelitalien herrſchte das Sabelliſche neben dem Volskiſchen, im Süden das Oskiſche und die ſchon ſeit undenklicher Zeit hier vorgedrungene griechiſche Sprache. Die ſabelliſche Sprache ſoll aber (nach Diez) durch Einwirkung auf einen verwandten, doch nicht demſelben Sprachſtamme angehörenden Dialekt dem römiſchen ſeine uns bekannte Geſtalt dann gegeben haben. Dieſer letztere wurde allmählich über die ganze Halbinſel herrſchend. Zuerſt verſchwand die ſabelliſche Sprache, ſpäter die oskiſche, zuletzt ging, unter Sulla, auch die etruskiſche Sprache mit dieſer Nation, ihrer Cultur und Wiſſenſchaft unter. Daß neben der lateiniſchen Sprache, wie ſie ſich in der Schriftſprache ausgebildet hatte und wie wir ſie kennen, eine ihr entſprechende Vulgärſprache herlief, unterliegt keinem Zweifel und es iſt eben ſo ſicher, daß dieſe Vulgärſprache ſich in verſchiedenen Theilen Italiens verſchieden ausbilden mußte. Nicht nur unter den Römern, ſondern auch im weiteren Fortſchritt der Zeiten, werden ſich dieſe Unterſchiede, wird ſich der Gegenſatz einer nördlichen, einer ſüdlichen und einer mittelitaliſchen Sprachgruppe, wenn auch in veränderten Formen, erhalten haben. Dauerten doch im Norden und Süden die Einwirkungen gegenſätzlicher Einflüſſe fort. Dort drangen die Gothen und Longobarden ein, und wenn ſich die letzteren auch ſpäter über einen großen Theil des übrigen Italiens, über Toscana und das von ihnen gegründete Herzogthum Benevent noch verbreiteten, ſo wird doch ihr Einfluß auf die Bewohner der nach ihnen benannten lombardiſchen Ebene ein viel tiefgehenderer geweſen ſein. Im Süden übten aber nicht nur die Griechen noch fort und fort einen Einfluß aus, ſondern es trat noch der von Arabern und Normannen hinzu.

Die italieniſche Sprache enthält, ſoweit es überhaupt nachweisbar iſt, keine Spuren und Merkmale der altitaliſchen Sprachen. Nur in den Mundarten finden ſich einzelne Wörter

[1]) Grammatik der romaniſchen Sprachen. I. Th.

derſelben; wohl aber zeigt ſich bei ihr ſowohl, als bei dieſen ein Reſt fremder räthſelhafter Sprachelemente. Von allen romaniſchen Idiomen ſteht die italieniſche Sprache der lateiniſchen am nächſten. Sie enthält weniger Fremdwörter als die franzöſiſche und die ſpaniſche Sprache. Beſonders arm iſt ſie an deutſchen. Die Dialekte enthalten dagegen celtiſche, germaniſche, griechiſche, arabiſche, franzöſiſche, ſpaniſche Wörter und zwar die nördlichen vorzugsweiſe celtiſche, germaniſche und franzöſiſche, die ſüdlichen griechiſche und arabiſche, die mittelitaliſchen ſind dagegen ungleich freier von fremder Beimiſchung, ſie nähern ſich daher der italieniſchen Sprache, wie ſie uns in der Literatur vorliegt, mehr und mehr an.

Schon zu Iſidorus' Zeit war von einer lingua italica die Rede; daß dies jedoch im Sinne einer ſich von den Dialekten unterſcheidenden und über dieſe erhebenden Sprache, wie das volgare illustre des Dante, geſchah, iſt wohl zu bezweifeln. Dagegen iſt der Gebrauch der Vulgärſprache unter den Gebildeten Italiens ſeit dem 10. Jahrhundert bezeugt. Da aber noch heute jeder Italiener, ſelbſt der Gebildetſte, neben ſeiner Culturſprache den Dialekt ſeiner Stadt oder Provinz, und zwar im gewöhnlichen Verkehr mit ſeinen Landsleuten nur dieſen ſpricht, ſo daß Foscolo ſagen konnte: L'italiano è lingua litteraria, fù scritta sempre e non mai parlata, (was jedoch nur in dem hiernach beſchränkten Sinne Gültigkeit hat), ſo läßt ſich wohl annehmen, daß das volgare illustre ſich zunächſt nur als Schriftſprache auszubilden begann, von der Dichtung ergriffen ſeine weitere Ausbildung erlangte und dann erſt allmählich in den mündlichen Verkehr noch überging, hierbei aber ebenſo wieder eine Einwirkung von der Dialektſprache erfuhr, wie auf dieſe ſelber mit ausübte.

Es iſt feſtgeſtellt, daß man ſich ſchon ſeit dem 7. Jahrhundert der lateiniſchen Sprache im Verkehre zu entwöhnen begann. Daher man nun auch, beſonders unter dem Einfluſſe des Handels zu einer Feſtſtellung der Vulgärſprache und zu ſchriftlicher Anwendung derſelben gedrängt wurde. Obſchon das Lateiniſche Sprache der Kirche und der Gerichte blieb, mußten ſich dieſe doch immer mehr zu gewiſſen Conceſſionen herbeilaſſen. Das älteſte Denkmal hiervon liegt in einem Schriftſtück des Archivs von Montecaſſino v. J. 960

vor [1]), zugleich das älteſte Beiſpiel der italieniſchen Schriftſprache. Es bildeten ſich aber ohne Zweifel verſchiedene ſolcher Schriftſprachen neben einander aus, wennſchon bedeutend weniger als Dialekte, von denen ſie überhaupt als die erſten Formen einer Culturſprache zu unterſcheiden ſind, obgleich ſie aus ihnen hervorgingen. Sie und nicht die Dialektſprachen ſind ſicher gemeint, wenn von einer lombardiſchen, einer ſardiniſchen, einer toscaniſchen einer apuliſchen oder einer ſicilianiſchen Sprache die Rede iſt; wie man z. B. von dem Erzbiſchof Chriſtian von Mainz rühmte, daß er das Lateiniſche, Römiſche, Franzöſiſche, Griechiſche, Apuliſche, Lombardiſche und Brabantiſche wie ſeine Mutterſprache geſprochen habe; was zugleich beweiſt, daß dieſe Sprachen ſich damals noch ſehr von einander unterſcheiden mußten.

Andererſeits iſt freilich ſchon früher von einer lingua italica die Rede, d. i. von einer Schriftſprache, welche eine allgemeinere Verbreitung als jene Provinzialſprachen haben mußte. Dieſe Sprache iſt wohl im Weſentlichen dieſelbe, welche Dante das volgare illustre nennt, und welche die Grundlage deſſen geblieben iſt, was wir heute das Italieniſche nennen. Dieſes ſcheint, ſo weit es ſich bis jetzt hat verfolgen laſſen, was bis in's 11. Jahrhundert zurückreicht, von Florenz ausgegangen zu ſein, da es im Weſentlichen dieſelbe Sprache iſt, in welcher hier nach den neueſten archivaliſchen Entdeckungen die Dichter Gherardo da Firenze und Aldobrando da Siena, ſowie der Sarde Bruno da Thoro, welcher ein Schüler Gherardo's war, geſchrieben haben [2]). Da letzterer auch in ſardiſcher Sprache dichtete, ſo ergiebt ſich, daß die übrigen Schriftſprachen noch immer neben der lingua italica herliefen, welche als volgare illustre ſie aber zuletzt ſämmtlich verdrängte.

Ueberhaupt haben die Funde der Bibliotheken von Arborea und Cagliari in Sardinien ein ganz neues Licht auf die Bildungs-

---

[1]) Es beſteht in der darin eingeflochtenen Zeugenformel, welche wörtlich lautet: Sao che chelle terre per chelle fini que (che ki) contene per trenta anni le possete parte Sancti Benedicti. (Mitgetheilt von Martini, Appendici della raccolta delle pergamene etc. Cagliari 1865.

[2]) Carlo Baudi di Vesme. Di Gherardo da Firenze e di Aldobrando da Siena in den Memorie della Reale accademia delle scienze di Torino. Seria seconda. 1866.

zuſtände Italiens während des Mittelalters und insbeſondere auf die Entwicklung der italieniſchen Dichtung geworfen. Bis in's 8. Jahrhundert würde ſich demnach eine ſardiſche Dichtung in der Bulgärſprache verfolgen laſſen, zu welcher Zeit Barbarita di Gitilino da Corria geblüht haben ſoll. Das von ihr angeblich erhalten gebliebene Gedicht iſt, wenn überhaupt irgend ächt, doch überarbeitet; was wohl auch von dem Kampfgeſange des Ilfredico gilt, welcher gelegentlich der Invaſion der Sarazenen in Sardinien 1002 gedichtet worden ſein müßte. Anders verhält es ſich dagegen mit den Nachrichten, welche man hier von den Dichtern Gherardo da Firenze, Aldobrando da Siena, Bruno di Thoro und dem Genueſen Lanfranco nebſt verſchiedenen Dichtungen derſelben entdeckt hat, da die gegen dieſelben erhobenen Zweifel durch die ſie in allen Theilen beſtätigenden und in vielen Punkten ergänzenden Funde im Archivio centrale und in der Biblioteca comunale zu Florenz und in den Bibliotheken Palermo's ganz widerlegt werden [1]).

Von dieſen Dichtern, von denen Canzonen und Sonette erhalten geblieben ſind, iſt Aldobrando da Siena der bedeutendſte. Er wurde 1113 in Siena geboren und ſtudirte mit Bruno di Thoro und Lanfranco di Genova bei Meiſter Gherardo in Florenz. Er dichtete bereits in ſeinem achtzehnten Jahre, erwarb ſich (nach dem Urtheile ſeines Biographen) wie dieſer letztere ſelbſt, große Verdienſte um die Ausbildung der italieniſchen Sprache und ſtarb 1186 zu Palermo.

Bruno di Thoro wurde 1110 in Cagliari geboren. Daß er in Florenz ſeine Ausbildung erhielt, erklärt ſich theils daraus, daß ſein Vater aus Piſa gebürtig war, welches ſich damals im Beſitze Sardiniens befand, theils aus dem Rufe, den Gherardo genoß. Es ſcheint, daß er fort und fort mit Aldobrando in einem freundſchaftlichen Verkehre blieb, welcher einen wechſelſeitigen Austauſch ihrer Dichtungen zur Folge hatte.

---

[1]) Carlo Baudi, a. a. O., ſowie Ignazio Pillito, Poesie italieni del secolo XIII. Cagliari, 1859. Angelo Decastro, Nuovi codici d'Arborea, Cagliari 1860. Pietro Martini, Pergamene, Codici e Fogli Cartacei racc. ed illustr. da., Cagliari 1863. Deſſelben Appendice alla raccolta delle Pergamene etc., Cagliari 1865.

Gherardo da Firenze ſelbſt muß noch im 11. Jahrhundert geboren worden ſein, um 1128 eine Schule in Florenz begründet haben zu können.

Dieſe Thatſachen beweiſen, daß die italieniſche Sprache viel früher als man bisher angenommen zur Ausbildung kam [1]), daß ihr nicht die ſicilianiſche, ſondern die der Schule von Florenz zu Grunde liegt, nicht Sicilien, ſondern Florenz die Wiege der italieniſchen Dichtung genannt zu werden verdient, daß die Canzone des Ciullo d'Alcamo aufgehört hat, das älteſte Denkmal derſelben zu ſein (daher es auch unnöthig iſt, auf den Streit über die Aechtheit und das Alter der poetiſchen Inſchrift im Hauſe der Ubaldini in Florenz näher einzugehen), ja daß ſie nicht erſt unter dem Einfluſſe der provençaliſchen Dichter ihre Ausbildung erhielt, ſondern ſammt den Formen der Canzone und des Sonetts ſchon vor deren Erſcheinen in Italien entſtanden war.

Es läßt ſich allerdings nicht mit Sicherheit ſagen, wann die provençaliſche Dichtung Einfluß auf Italien gewann. Beziehungen zwiſchen Oberitalien und der Provence mögen vielleicht noch von jenen Tagen her fortbeſtanden haben, in denen ſich die Herren von Burgund und Provence zugleich noch Könige von Italien nannten. Provençaliſche Troubadours werden aber in Oberitalien zuerſt in Friedrich Barbaroſſa's Zeiten erwähnt. Als dieſer Mailand zum zweiten Male niedergeworfen hatte und Hof in Turin hielt, erſchien dort Graf Raimund Berengar mit großem Gefolge, um ſich von ihm mit ſeinem Erbe, der Grafſchaft Provence, belehnen zu laſſen. Man ſagt, daß der Kaiſer an den Geſängen der ihn begleitenden Troubadours ſo viel Gefallen fand, um ſelber ein Lied in provençaliſcher Sprache zu dichten, welches man noch zu beſitzen glaubt [2]).

---

[1]) Hierdurch wird auch dasjenige berichtigt, was im I. Halbband dieſes Werks, S. 68 hierüber geſagt worden iſt.

[2]) Es heißt:

Plas my cavallier Francès
E la dama Catalana
E l'onrar del Genoès
E la court de Castellana.

Die provençaliſche Dichtung kam in die Mode, und wie damals die provençaliſche Sprache, ſo wurde etwas ſpäter auch die nordfranzöſiſche wieder Hofſprache, ſo daß noch kurz vor Dante, der um die Ausbildung der italieniſchen Sprache hochverdiente Brunetto Latini ſeinen berühmten Trésor in dieſer letzteren ſchrieb. Auch liebte man, die verſchiedenen Mundarten in der Dichtung mit einander zu verbinden und ſich an den Contraſten derſelben zu erfreuen. So ſind aus dem 13. Jahrhundert Gedichte erhalten geblieben, deren Strophen oder Verſe abwechſelnd in verſchiedenen Mundarten verfaßt ſind [1]). Auch von Dante giebt es noch eine Canzone, in welcher provençaliſche, lateiniſche und italieniſche Verſe wechſeln. Dies wirft ein Licht auf die in verſchiedenen Mundarten verfaßten Theaterſtücke des Gil Vicente und des Torres Naharro zurück. Auch der Reiz der ſpäteren italieniſchen Maskenkomödie beruht zum Theil auf dem Contraſte der darin eingeführten verſchiedenen Mundarten; wie noch im 15. Jahrhundert wieder etwas Aehnliches in der ſogenannten Macarroniſchen Poeſie, die Verbindung italieniſcher und lateiniſcher Reden und Worte, hervortrat.

Von den in provençaliſcher Sprache dichtenden Sängern war Sordello (geb. 1189) der berühmteſte. Von ihm weiß man ſicher, daß er auch italieniſche Dichtungen ſchrieb. Dieſe provençaliſche Dichtung blühte im Norden Italiens beſonders an den Höfen der Markgrafen von Eſte und Malespina. Zu höchſtem Glanze kam ſie jedoch in Sicilien. Schon unter dem normanniſchen Könige Wilhelm II. blühten hier Ciullo d'Alcamo, Rinaldo d'Aquino und Folco da

---

Lou cantar Provensalès
E la dansa Trivisana
E lou corps Aragonès
E la perla Juliana
Le mans e kara d'Anglès
E lou donzil de Thuscana.

Siehe auch Ruth, Geſchichte der italieniſchen Poeſie. Leipzig 1844. I. S. 145, und Ginguené, Hist. de la litter. de l'Italie. Paris 1811. T. I. p. 264.

[1]) Ruth theilt a. a. O. S 227 ein Gedicht des Provençalen Rambaut de Vaqueiras († 1226) mit, in welchem die erſte Strophe provençaliſch, die zweite italieniſch (nach Crescembini toscaniſch) die dritte franzöſiſch, die vierte gascogniſch, die fünfte ſpaniſch iſt, während die ſechſte in allen 5 Sprachen wechſelt.

Calabria neben provençaliſchen und norditaliſchen Dichtern. Wir ſahen Aldobrando da Siena dieſe hier einführen. Später zog Friedrich II. die poetiſchen Talente Italiens und der Provence, ſo wie auch arabiſche Dichter an ſeinen Hof. Von ihm und ſeinem Kanzler Pier della Vigna (Peter de Vineis) glaubt man ebenfalls noch einige Gedichte in italieniſcher Sprache zu beſitzen.

Die italieniſchen Dichter haben unſtreitig bei den Provençalen noch Manches gelernt, allein ſie zahlten das, was ſie ihnen entliehen, mit Zinſen zurück. Sie übertrafen dieſelben durch ein ſtärkeres Formgefühl und eine größere Vielſeitigkeit und Tiefe des Geiſtes, wobei ſie durch die Klangfülle, durch den muſikaliſchen Wohllaut ihrer Sprache noch unterſtützt wurden.

Von den Dichtungsformen der Provençalen ſcheint die Seſtine, als die ausgebildetſte und kunſtreichſte, beſonders in Aufnahme gekommen zu ſein. Sie beſtand aus ſechs ſechszeiligen Strophen, die ihren Abſchluß in einem dreizeiligen Anhange fanden. Es war Bedingung hierbei, daß alle Verſe die Schlußworte der erſten Strophe wiederbringen mußten, wobei das Schlußwort jeder Strophe das Schlußwort der erſten Zeile der nächſten Strophe zu bilden hatte, die übrigen Versendungen aber nach Belieben geordnet werden konnten. Die letzten drei Verſe mußten ebenfalls alle ſechs Schlußworte wiederbringen, aber je ein Reimpaar in einem Vers, ſo daß dieſer hierdurch in zwei Hälften gebrochen wurde.

Dieſe Form war bereits zu ausgebildet, als daß ſie eine weitere Entwicklung zugelaſſen hätte. Dafür machte man für einzelne Zwecke von der einfachen Form der ſechszeiligen Strophe vielfach Gebrauch. Sie wurde die Grundform der Laudi drammatichi, doch kommt auch hier die Octave ſchon vor, welche in der Devozione, der Sacra Rappresentazione und in den Anfängen des weltlichen Dramas dann herrſchend wurde und die hauptſächlichſte Form der epiſchen Dichtung der Italiener war und blieb. Gewiß kannten auch ſchon die Provençalen die achtzeilige Strophe, wie bei ihnen ja alle Strophenformen von den 2- bis zu den 12zeiligen vorkommen. Doch gelangte ſie erſt bei den Italienern zu höherer Ausbildung und Bedeutung und wird ebenſo wie die Terzine als eine italieniſche Versform zu bezeichnen ſein. Auch die Canzone war, wie wir gefunden, immer ſchon einheimiſch bei ihnen und

wurde zu immer kunstvollerer Entwicklung von ihnen gebracht. Das Sonett war aber eine ihnen vor allen anderen eigenthümliche Form, da das, was die Provençalen mit diesem Namen bezeichneten, etwas ganz anderes, der Canzone Aehnelndes, war und bei ihnen nur von der Begleitung des Vortrags mit Instrumenten diesen Namen erhielt. Schon die Sonette Gherardo's und Aldobrando's sind durchgängig 14zeilig. Die Abweichung zu Sonetten von 13, 15 und 20 Versen scheint erst eine Licenz späterer Zeit zu sein. Erst nun hing man wohl auch ein paar Verse (sonetta alla coda) zum Zwecke einer Widmung oder Empfehlung des Dichters noch an, was auf provençalischen Einfluß hinweisen mag. Daß Guittone von Arezzo (gest. 1294) dem Sonett erst die jetzige Form gegeben und diese festgestellt habe, kann wenigstens nicht die Bedeutung haben, daß man vor ihm diese Form noch nicht kannte.

Alle diese Vers- und Strophenformen sind im höchsten Sinne kunstmäßige und die Dichter, welche sie ausbildeten, mögen auch mehrentheils höfische Dichter gewesen sein, nichtsdestoweniger entsprachen sie dem Geiste der Italiener so sehr, daß sie bald von der Volkspoesie aufgenommen werden konnten. Das gilt sogar von den Dichtungen selbst. Es ist festgestellt, daß sowohl die tiefsinnigen Terzinen Dante's, als die gedankenreichen Sonette Petrarca's zu ihrer Zeit in den Volksmund übergingen und darin populär wurden. Von Ariosto's und Tasso's Octaven aber weiß man, daß noch im vorigen Jahrhundert die Gondoliere Venedigs sie sangen.

Daß grade Toscana die Wiege der italienischen Dichtung war, daß diese grade hier zuerst zur Ausbildung gelangte, war keineswegs zufällig. Waren die toscanischen und umbrischen Gebirge doch schon die Stammsitze des Hauptculturvolkes des alten Italiens, der Etrusker, gewesen, dem Rom seine erste Cultur und Bildung hauptsächlich verdankte. Waren doch sie es gewesen, welche die Selbstständigkeit, die Sitten und Sprache dieses Volkes länger als die der übrigen Völker Italiens gegen die Römer geschützt hatten. Leisteten doch auch sie wieder den von Norden her eindringenden Celten und Germanen einen kräftigeren Widerstand, nahmen doch ihre Bewohner die ihnen von diesen letzteren unzweifelhaft zukommenden Einflüsse in einem selbständigeren Sinne

in ſich auf, ſo daß ihre Dialekte ſich wohl mit dem Geiſte der germaniſchen Sprachen durchdrangen, nicht aber mit den Beſtandtheilen derſelben vermiſchten, daher auch dem lateiniſchen näher als jede andere romaniſche Mundart ſtehen.

Freier hatte ſich demnach der Charakter, reiner die Eigenthümlichkeit dieſer Gebirgsvölker ausbilden können. Wie der Einfluß von außen her lange nur ein geringer war, ſo war dies auch wieder mit der Wirkung nach außen der Fall. Die Eingeſchloſſenheit, in welcher ſie lebten, nöthigte dieſen Völkern eine gewiſſe Selbſtbeſchränkung auf, die dem Einzelnen die Richtung auf ſein Inneres gab. Die Subjectivität des Gemüthes und Geiſtes hat ſich in keinem anderen Theile Italiens ſo allgemein und zu ſolcher Tiefe entwickelt. Sie hat hier zum Theil einen ſpiritualiſtiſchen Charakter gewonnen, der dem ganzen Geiſtesleben ſeiner Bewohner eine eigenthümliche Richtung, ihrer Kunſt ein ganze eigenthümliche Beſeelung und Vergeiſtigung, eine Tiefe und Intenſität, zugleich aber auch eine gewiſſe Zurückhaltung, Beſchränkung und Simplicität des Empfindungsausdruckes gab. Aus dieſen Bergen ging die myſtiſche Schwärmerei eines Franz von Aſſiſi, die ſpiritualiſtiſche Philoſophie, der vergeiſtigte Liebesbegriff eines Bonaventura, der fanatiſche Bußeifer der Laudeſi mit ihren leidenſchaftlich bewegten Geſängen, ging die wunderbare Erſcheinung einer Catarina von Siena hervor, deren nachwirkender Geiſt Rafael zu verſchiedenen ſeiner magiſchen Frauengeſtalten, zu ſeiner heiligen Catarina, vielleicht ſelbſt zur Sixtiniſchen Madonna angeregt haben dürfte, in ihnen entwickelte ſich jene halb kindlich naive, halb ascetiſch-ſchwärmende Frömmigkeit, welche uns aus den Bildern der Giotto'ſchen Schule, beſonders aus denen Fieſole's und Filippo Lippi's ſo wunderbar anſpricht. Hier ward ein Dichter wie Jacopone da Todi geboren, der, wie verſchieden auch immer die Urtheile über den Werth ſeiner Dichtungen ſein mögen, durch die tiefe Innigkeit des religiöſen Empfindens, durch die naive Natürlichkeit ſeines Ausdrucks einen entſchiedenen Gegenſatz zu den Dichtern der provençaliſchen Schule bildet. Hier war es endlich, wo die Sacra rappresentazione, wenn nicht entſtand, ſo doch ihre eigenthümlichſte und wie Feo Belcari beweiſt, ihre ausdrucksvollſte, ergreifendſte Form gewann.

Aber auch jener demokratiſch-republikaniſche Geiſt entwickelte ſich

hier, welcher Florenz noch lange zu einem Horte der Freiheit machte, als dieſe in den Städten des nördlichen und ſüdlichen Italiens bereits erdrückt worden war. So günſtig er ſich der Entwicklung der Individualität aber erwies, ſo ſchränkte er deren freie Macht- und Kraftentfaltung doch wieder ein, weil er der Ueberhebung des Einzelnen entgegenwirkte. Selbſt noch zur Zeit Lorenzo's des Prächtigen, da dieſer Geiſt ſchon geſchwächt war, iſt mit der gelegentlichen Prachtliebe des Einzelnen hier noch immer Einfachheit der Lebensgewohnheiten, beſcheidener bürgerlicher Sinn verbunden. Als Franceschetto Cybo, der erwählte Eidam Lorenzo's, zu Beſuch nach Florenz kam, war ſeinen Begleitern ein ſchöner Palaſt zur Wohnung angewieſen worden, in dem ſie ſich fürſtlicher Bewirthung erfreuten, während er ſelbſt im Hauſe Lorenzo's mit den zwar reichlichen aber einfachen Mahlzeiten ſeines Wirthes fürlieb nehmen mußte. Dieſer erklärte ihm dies mit den Worten: er habe ihn als Sohn in ſeinem Hauſe aufgenommen und als ſolchen behandelt, jene ſeien dagegen als Fremde ihrer und ſeiner Stellung entſprechend empfangen worden [1]). Haushälteriſche Einfachheit und Genügſamkeit gingen ſo neben großartigem Glanze einher. Jene ſchränkten das Leben des einzelnen Bürgers ein; dieſer entfaltete ſich in Allem was die Vertretung des Ganzen, des Gemeinweſens, des Staates betraf. Man braucht nur bei A. v. Reumont [2]) zu leſen, mit welcher Vorſicht und Zaghaftigkeit der reiche Filippo Strozzi an den Bau ſeines großen Palaſtes ging, mit welchen Umſchweifen, welchen Auskünften er denſelben erklärt und entſchuldigt: um zu erkennen, wie groß ſelbſt noch damals die Scheu vor allem Heraustreten aus den Grenzen war, welche das bürgerliche Herkommen dem Einzelnen errichtet hatte. Dieſes ſorgfältige, bedenkliche Abwägen, dieſer Zug bürgerlicher Schlichtheit und Befangenheit iſt es, was der Architektur dieſes Landes ihre Gediegenheit und den ihr eigenen Charakter gibt und ſich ſelbſt in den reichſten glänzendſten Werken der Zeit, wenn auch noch ſo leiſe, bemerkbar macht. Obſchon beſtimmt von den großen Zeitſtylen, bewahrt dieſe Kunſt in allem Wechſel den durchgehenden Grund-

[1]) v. Reumont, a. a. O. II. S. 456.
[2]) A. a. O. II. S. 185.

charakter, der ihren Werken eine ſo große Uebereinſtimmung und Eigenthümlichkeit verleiht. Dies zeigt ſich, wie ſchon berührt, in beſonders auffälliger Weiſe, wenn man die Bauwerke Piſa's, das doch fremden Einflüſſen faſt ebenſo offen lag, mit denen Genua's oder Venedig's vergleicht, von welchen beſonders die letzteren in ihrer ſchimmernden Pracht, in ihrem phantaſievollen Glanze faſt überall fremden Einfluß zur Schau tragen.

Und dieſer Geiſt der Eigenthümlichkeit zeigt ſich auch wieder in der Bildner- und Malerkunſt dieſes Landes. Mit Cimabue beginnt derſelbe die überlieferte Starrheit der Form, die ſchematiſche Symbolik der byzantiniſchen Kunſt zu durchbrechen und nach freieren, der Natur ſich, wenn auch noch zaghaft, wieder annähernden Formen zu ringen. Die tiefſinnige Gedankenallegorie eines Thomas von Aquino, der ſchwärmeriſche Geiſt eines Franz von Aſſiſi, die vergeiſtigte Liebe Bonaventura's, die Glaubensinnigkeit und Ueberzeugungskraft des Mädchens von Siena ſollten in den Werken Nicolo Piſano's, Giotto's, Orcagna's, Simone de Martino's, Fieſole's, Luca und Andrea della Robbia's, Maſaccio's, Filippo Lippi's u. A. zu ergreifendem und immer freierem Ausdruck kommen.

Kein Wunder alſo, daß auch die nationale Dichtung ſich grade von hier aus entwickelt hat, von hier, wo unter ihrem Einfluſſe die italieniſche Sprache die über alle anderen Mundarten des Landes obſiegende Form gewann. Wir hörten von den Verdienſten, welche ſich Gherardo hierum erworben haben ſoll, ihm reihte ſich ſpäter der Florentiner Brunetto Latini noch an. Auch die beiden Villani wirkten fördernd auf die Reinheit der Ausſprache und auf die Kunſt des Vortrags und der Rede ein. Guido von Arezzo (il Guittone) und Guido Guinicelli zeichneten ſich durch ihre Dichtungen im volgare illustre aus, und Guido Cavalcanti begründete durch die ſeinen den toscaniſchen Styl. Er wurde beſonders durch ſeine noch ganz vom ſcholaſtiſchen Begriffsweſen erfüllte Canzone über die Natur der Liebe berühmt. Nachdem der Minoritenbruder Giacomino in Verona die erſten epiſchen Gedichte in der Volksſprache (im veroneſiſchen Dialekte) De Jerusalem coelesti und De Babyloniae civitate geſchrieben, von denen erſteres eine Beſchreibung des Paradieſes enthält, deren Schilderungen Auguſtin's De civitate

Dei und Bonaventura's De diaeta salutis, sowie der Apokalypse entnommen sind und in welchen als höchste Paradieseswonne das Versinken in die Anschauung Gottes gepriesen wird, schrieb fast unmittelbar darauf Dino Campagni sein allegorisch-romantisches, spiritualistisches Gedicht: L'intelligenzia, in welchem unter Anderem eine gegen Aristoteles gerichtete satirische Episode bemerkenswerth ist [1]), weil sich vielleicht schon ein Symptom der Reaction gegen dessen Philosophie darin ankündigt.

Ancona sagt [2]) daß die italienische Dichtung aus einem dreifachen Quell entsprungen sei, aus der lateinisch-scholastischen Dichtung, die er als tradizioni delle arte antica bezeichnet, aus der provençalischen Dichtung und aus der Volkspoesie. Dante, Petrarca und Boccaccio dürfen gewissermaßen als die Repräsentanten und Höhepunkte dieser drei Richtungen bezeichnet werden, wennschon jeder von ihnen auch Einflüsse der beiden anderen in sich aufgenommen hat. Dante, der noch unter dem Einflusse der scholastischen Wissenschaft stand und dem Geiste derselben den tiefsinnigsten und bedeutendsten Ausdruck gab, Petrarca, welcher der provençalischen Minnedichtung die vollendetste Form und den gedankenreichsten Inhalt verlieh und Boccaccio, welcher in seinem Hauptwerke, dem Decamerone, einen reichen volksthümlichen Inhalt in der Sprache des geselligen Umgangs zur Darstellung brachte — sie alle drei waren Dichter der Liebe, aber von jedem wurde dieselbe in einem anderen Sinne erfaßt. Von Dante in einem transcendentalen, indem er sich von einer reinen, sinnlichen Liebe zur himmlischen emporschwang, von Petrarca im Sinne der Vergeistigung sinnlicher Liebe, von Boccaccio im realen Sinne dieser letzteren selbst. Auch wirkte auf sie alle das Studium der Alten noch unmittelbar ein. Was diese Dante gewesen, hat er selber symbolisch angedeutet, indem er Virgil sich zum Meister und Führer erkor, freilich

---

[1]) Aristoteles bietet, auf allen Vieren kriechend, einer schönen Sklavin Alexanders seinen Rücken zum Ritt an. Alexander, dessen Liebesverhältniß zu ihr Aristoteles nur kurz vorher mit scharfen Worten getadelt, sieht lachend dem wunderlichen Schauspiele zu. Nach Klein hatte Dino Campagni diesen Zug einem normannischen Fabliau entlehnt. (S. auch F. Wolf. Wiener Jahrb. 1832 Ueber die Alexandersage.)

[2]) La poesia popolare italiana, Livorno 1878. p. 3.

nur bis zum Eingang zur himmliſchen Seligkeit. Petrarca, der ſeine Erziehung und Bildung in dem der Provence nahen Avignon erhalten hatte und aus dieſem Grunde weniger florentiniſches Weſen, als jene beiden anderen Dichter zeigt, war ſo von dem Geiſte des Alterthums gefangen genommen, daß er nur in Rom ſeine geiſtige Heimath finden zu können glaubte. Er hätte Cicero als ſeinen Führer bezeichnen können. Von Boccaccio braucht nur erwähnt zu werden, daß er der erſte Gelehrte des Abendlandes geweſen zu ſein ſcheint, welcher den Homer in der Originalſprache las, und daß er es war, welcher die Berufung des erſten griechiſchen Lehrers, des Calabreſen Leonzio Pilato, an die florentiner Univerſität veranlaßte.

Alle dieſe drei großen Männer dichteten ſowohl in der lateiniſchen, wie in der italieniſchen Sprache. Sie haben ſich um die Ausbildung und Verbreitung der letzteren die größten Verdienſte erworben; Dante nicht nur als Dichter, ſondern zugleich noch als Sprachforſcher. Er ſteht auch hierin den beiden anderen voraus. Er iſt es, welcher der italieniſchen Sprache zuerſt eine wiſſenſchaftliche Grundlage gab. Petrarca trug außerordentlich zu ihrer Glättung, Reinheit und Durchgeiſtigung bei. Er erhöhte ihren Wohllaut und ihre Biegſamkeit, nicht jedoch ohne Nachtheil für ihre natürliche Friſche, die durch die Künſtlichkeit der von ihm gewählten Versform, ſo wie unter ſeiner Vorliebe für lateiniſche Wendungen litt. Boccaccio würde ſich ſchon allein dadurch ein großes Verdienſt um die nationale Sprache und Dichtung erworben haben, daß er das Studium Dante's fort und fort wieder anregte,[1]) ja ſogar ſelbſt (1373) Vorleſungen über deſſen Göttliche Komödie hielt,

---

[1]) Von beſonderem Intereſſe dafür iſt der Brief, welchen er in dieſer Beziehung an Petrarca richtete, der es wohl nicht ungern ſehen mochte, daß der Glanz ſeines größeren Vorgängers zu erbleichen begann. „Lies ihn" — heißt es in Ruths Ueberſetzung deſſelben (a. a. O. I. S. 556) — „ich beſchwöre dich; dein Genie erhob ſich bis zum Himmel und dein Ruhm verbreitete ſich über die Grenzen der Erde. Aber bedenke, daß Dante unſer Mitbürger iſt, daß er gezeigt hat, was unſere Sprache vermöge, daß ſein Leben unglücklich war, daß er alles für den Ruhm unternommen und ausgeführt hat und daß er von Verläumdung und Neid bis zum Grabe verfolgt worden iſt. Wenn du ihn lobſt, wirſt du ihn ehren und dich ehren und Italien ehren, deſſen größter Ruhm und einzige Hoffnung du biſt."

die damals schon in Vergessenheit zu gerathen drohte, und dieselbe erläuterte, weil man sie schon nicht mehr ganz zu verstehen vermochte. Noch mehr wirkte er aber durch Form und Inhalt seiner eigenen italienischen Dichtungen auf die Verbreitung beider hin.

Wennschon in allen diesen drei Dichtern, wie sehr sie zum Theil noch in Anschauungen des Mittelalters befangen waren, der Geist des modernen Lebens sich bereits ankündigt, so erscheint doch Boccaccio in seiner Dichtung als der weitaus modernste von ihnen. Er hatte sich ganz aus den Fesseln der mittelalterlichen Scholastik zu befreien gewußt, er hatte nichts mehr von dem mystisch-spiritualistischen Geiste, welcher das Leben nur in der erträumten Anschauung des Uebersinnlichen, in der begrifflichen Abstraction und der spitzfindigen Zergliederung der Empfindungen suchte. Ihm erschien schon das wirkliche Leben, wie es seinen offenen Sinnen sich darbot, wie es in bunter Fülle in seinem freien Geiste sich spiegelte, der Darstellung werth. Wie er es voll auf sich wirken ließ, wußte er es auch seinen dichterischen Zwecken entsprechend in voller plastischer Gegenständlichkeit, in vollempfundener Lebendigkeit, seiner ganzen Breite nach, das Hohe wie das Niedere, wieder zur Erscheinung zu bringen. „Wer seinen Decamerone betrachtet" — sagt Lorenzo de' Medici von ihm [1]) — „mit dem unendlichen Wechsel des Stoffs, mit der Schilderung aller aus Liebe und Haß, Furcht und Hoffnung entspringenden Lebenslagen, mit der Darstellung unzähliger Künste und Ränke, der Charakterzeichnung der verschiedensten Naturen, dem Ausdruck aller Leidenschaften, wird zu dem Schlusse gelangen, daß zu allem diesen keine Sprache fähiger, als die unsere war." Doch geht hieraus zugleich noch hervor, daß Boccaccio auch, wie vor ihm kein Anderer, die Ausdrucksfähigkeit dieser Sprache entwickelt hat und zwar grade in allen Beziehungen des unmittelbaren Lebens. Dies ist's, was ihm und seinem Decamerone, wie man auch sonst von letzterem denken möchte, [2]) eine so hohe Bedeutung in der Entwicklungsgeschichte der nationalen Sprache und Literatur der Italiener gibt.

---

[1]) Alf. v. Reumont, a. a. O. II. S. 7.

[2]) Niemand fühlte die Schattenseiten desselben tiefer, als später Boccaccio selbst. Als ihm sein Freund Mainardo Cavalcanti einst schrieb, daß er seiner jungen Frau

So war denn zwiſchen den beiden Culturländern im Norden und im Süden Italiens, der Lombardei und Sicilien, ein drittes zu ſo vielſeitiger, umfaſſender Blüthe gekommen, daß jene dadurch faſt in Schatten geſtellt wurden. Das alte Etrurien war auf's Neue zum Stammſitz einer Cultur geworden, die ſich ſchon dadurch vor der jener anderen Länder auszeichnete, daß ſie reiner, als ſie, aus dem Geiſt, der Natur, dem Charakter des italieniſchen Volkes hervorging, daß ſie eine wahrhaft nationale war und mit bedeutſamer Eigenthümlichkeit eine tiefe Innerlichkeit verband. Dies wurde um ſo wichtiger, als grade von hier auch der Geiſt der Renaiſſance wieder ausgehen und mit dieſem nationalen Geiſte und dem eigenthümlichen Weſen, in dem derſelbe hier auftrat, ſich verbinden ſollte.

Der Einfluß auf das übrige Italien konnte nicht ausbleiben. — Insbeſondere ſollte Rom, welches zu derſelben Zeit, da Florenz einen ſo mächtigen Aufſchwung nahm und Ausgangs- und Mittelpunkt der Renaiſſance wurde, von hier zum zweiten Male ſeine Cultur und Bildung empfangen. „Das paſſive und unſchöpferiſche Weſen" — heißt es bei Gregorovius — „blieb die Eigenheit dieſer Stadt zu allen Zeiten." Es empfing von Florenz ſeine Gelehrten, Künſtler und Dichter. Gleichwohl iſt Rom, wie ſchon in früherer Zeit, ſo auch wieder jetzt, für die Entwicklung der Cultur und Bildung von höchſter Bedeutung geweſen; wobei freilich das Zuſammentreffen eines für die Kunſt ſo entflammten Charakters wie Julius II. mit den erſten Kunſtgenies der Nation Vorausſetzung war. Denn es iſt mindeſtens fraglich, ob die italieniſche Kunſt der Renaiſſance ohne Rom, ohne die Pflege, welche ihr hier

---

verſprochen habe, den Decamerone ihr und ihren Freundinnen vorzuleſen, antwortete er: Hüte dich wohl, es zu thun, du weißt, wie viel Unanſtändiges, ja Unehrbares darin vorkommt. Wenn ſolche Dinge ſich in der Seele dieſer Frauen feſtſetzen, ſo mußt du es dir und nicht ihnen vorwerfen. Hüte dich, ich wiederhole es dir, auf meinen Rath und meine Bitte. Wenn du den Anſtand deiner Frauen nicht berückſichtigen willſt, ſo berückſichtige wenigſtens meine Ehre. Wenn ſie es leſen, werden ſie mich für einen ſchlimmen Kuppler, einen unkeuſchen Alten, einen unreinen Geiſt halten. Wird denn niemand ſein, der ſich erhebt und mich entſchuldigt und ſagt: „Er ſchrieb es in der Jugend und durch den Auftrag eines Höheren bewogen". (Ruth a. a. O. I. S. 584 nach Baldelli, vita del Boccaccio p. 161.)

von diesem Papste zu Theil wurde, eine solche Vollendung, Größe und Hoheit erlangt haben würde. Das Weltgefühl, welches hier jeden noch heute ergreift, mußte sich um so mehr auch auf sie übertragen. Ein Genie, wie das Michelangelo's, würde auch ohne Rom jene Zurückhaltung überwunden haben, welche, wie ich darlegte, selbst damals noch zu der Eigenthümlichkeit des umbrisch-toscanischen Geistes gehörte, aber ich glaube kaum, daß er, ohne in Rom gewesen zu sein, seinen David, seine Sibyllen und Propheten, seinen Moses und die Gestalten der Nacht und des Morgens so geschaffen hätte, wie sie jetzt vor uns stehen, oder eine Kuppel, wie sie vielleicht überhaupt nur in Rom und über St. Peter gewölbt werden konnte.

Es wirkte Vieles zusammen, daß Rom in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wieder zu neuem Ansehen und Glanz gelangte. Den ersten Impuls dazu gaben die Unionsunterhandlungen der von den Muhamedanern hart bedrängten griechischen Kirche mit der römischen Curie; besonders nachdem bei dem Concil zu Ferrara (1438) der Kaiser Johann Paläologos mit verschiedenen Würdenträgern der griechischen Kirche selber erschienen war, und sich im folgenden Jahre bei dem inzwischen nach Florenz verlegten Concile der römischen Kirche ganz unterworfen hatte; ein Uebereinkommen, das, wenn es auch später von den Patriarchen von Alexandria, Antiochia und Jerusalem nicht anerkannt und daher wieder hinfällig wurde, doch einen bedeutenden Eindruck hinterließ. Zumal jetzt in Nikolaus V. ein, trotz seiner unansehnlichen Gestalt, kräftiger und dabei umsichtiger Regent den päpstlichen Stuhl bestieg, dem es, das Schisma zu beenden und Rom wieder wehrhaft zu machen gelang, und welcher die Wissenschaft im humanistischen Sinne großartig förderte. Freilich war er es auch wieder, welcher die städtische Selbständigkeit Roms für alle Zeit unterdrückte. „Aber den Verlust dieser municipalen Freiheit" — fügt Gregorovius hinzu [1]) — „ersetzte doch sowohl die Natur Roms als die des Papstthums durch ein großartiges keiner anderen Stadt der Erde eigenes Wesen, in dessen kosmopolitischer Luft sich alles Monarchische und Dynastische verzehrt. Es ist der moralische Weltbezug Roms, der Welthauch, der darin weht, die Weltidee der Kirche, die sich

[1]) A. a. O. I. Bd. S. 137.

noch im Papſtthum abſpiegelt, wodurch die Alma Roma diejenigen bezaubert, die in ihr leben, und zu dem Bekenntniß zwingt, daß nirgend der Menſch ſich freier von Vorurtheilen empfinde, als in dieſer Weltrepublik."

Wohl konnte Nikolaus V. auf ſeinem Sterbebette ſich berühmen: „Ich habe die Kirche nicht allein von ihren Schulden befreit, ſondern zu ihrem Schutz prachtvolle Feſtungen errichtet, ſie mit herrlichen Bauten, mit den ſchönſten Formen einer von Perlen und Edelſteinen ſchimmernden Kunſt geſchmückt, mit Büchern und Teppichen, mit goldenen und ſilbernen Geräthen und köſtlichen Kultusgewändern überreich ausgeſtattet — und alle dieſe Schätze nicht durch Habſucht, Simonie, Geſchenke und Geiz zuſammengerafft, vielmehr jede Art großmüthiger Liberalität geübt, in Bauwerken, wie im Ankauf von zahlreichen Büchern, in fortgeſetzten Abſchriften lateiniſcher und griechiſcher Werke und in der Beſoldung von gelehrten Männern der Wiſſenſchaft." Nächſt ſeinem Beiſpiel war aber für die Entwicklung der Renaiſſance jener Beſuch des griechiſchen Kaiſers und zwar darum von großer Bedeutung, weil ſich in deſſen Gefolge die Platoniker Gemiſthos Plethon und Beſſarion, Biſchof von Nicäa, befanden, welcher letztere zur römiſchen Kirche übertrat und ganz in Italien blieb. Schon früher hatten die Geſandtſchaften der griechiſchen Kaiſer griechiſche Gelehrte nach Italien geführt. So den Emanuel Chryſaloras, der einen ſo großen Eindruck hinterließ, daß er (1397) von Florenz einen Ruf als Lehrer der griechiſchen Sprache und Wiſſenſchaften erhielt. Obſchon er bei ſeinem unruhigen Weſen nur kurze Zeit hier verweilte und dann nach Mailand, Pavia und Venedig ging, ſo war doch ſein Einfluß nur um ſo ausgebreiteter. Er hinterließ eine Schule, zu welcher unter vielen Anderen Leonardo Bruni, Poggio, Vergerio gehörten. Seitdem war das Studium der griechiſchen Sprache in Aufnahme gekommen, und mehr noch durch lateiniſche Ueberſetzungen das der griechiſchen Schriftſteller. Nun aber wußten Plethon und Beſſarion im Gegenſatze zu der das ganze Mittelalter in den ſcholaſtiſchen Formen beherrſchenden Ariſtoteliſchen Philoſophie eine ungemeine Begeiſterung für Plato und deſſen Philoſophie zu verbreiten, was darum von ſo großer Bedeutung war, weil es der Egoität der Zeit

entgegenwirkte und ihren Bestrebungen eine idealere Richtung verlieh. Es entspricht nur dem, was früher von der eigenthümlichen Natur des in den toskanischen und umbrischen Landen herrschenden Geistes gesagt werden konnte, daß diese Philosophie vorzugsweise in Florenz ihren Sitz hatte und von hier ihre Wirkungen auf das übrige Italien ausübte.

So war denn das Studium der Alten, ihrer Philosophie, Wissenschaft, Dichtung und Kunst, nachdem es Jahrhunderte lang von der Kirche bekämpft und in dem Maße unterdrückt worden war, daß es nur in der Verborgenheit einzelner Klöster und Abteien ein nothdürftiges Asyl gefunden, wieder auf's Neue offen und siegreich in das Leben der weitesten Kreise getreten. Es war, als ob der europäischen Menschheit, welcher nur kurze Zeit später eine neue physische Welt erobert werden sollte, hiermit auch eine neue geistige Welt entdeckt worden wäre. Die hauptsächlichste Frucht dieses Einflusses aber war, daß an die Stelle der kirchlich-scholastischen Bildung eine freie Weltbildung trat, welche, insofern sie sich als Wissenschaft und Lehre darstellte, mit dem Namen Humanismus, insofern sie in dem äußeren Leben sinnliche Form und Erscheinung gewann, mit dem der Renaissance bezeichnet worden ist. Sie mußte, besonders in Allem, was Sprache betraf, dem Geiste der romanischen Völker mehr, als dem der germanischen Völker entsprechen, weil sie die Latinität zur Grundlage hatte, der dann das Griechenthum noch einen bedeutenden Inhalt, reinere Anschauungen der sinnlichen Lebensformen und mit den höheren geistigen Zielen auch einen höheren Schwung der Lebensauffassung gab. Schon in dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts trat aber das Studium der griechischen Sprache wieder in den Hintergrund; zur selben Zeit, da für die bildenden Künste durch das Studium der Antike das Griechenthum so maßgebend wurde, wozu freilich mit beitrug, daß auch die alte römische Kunst von diesem beeinflußt und bestimmt worden war.

In keinen anderen Lande, als in Italien, konnte diese neue Bildung eine so rasche Ausbreitung finden, konnten ihre Wirkungen so tiefreichende sein: theils, weil die italienische Sprache der lateinischen näher als jede andere stand und diese hier noch eine

größere Ausbreitung als irgendwo hatte (bedienten ſich in Florenz doch ſelbſt die Zünfte bei ihrem amtlichen Verkehr der lateiniſchen Sprache), theils weil der Geiſt der Italiener, dem der Alten hierin verwandt, vorzugsweiſe eine Richtung auf das Plaſtiſche und auf eine mehr objective Darſtellung nahm, daher, wenn ſie auch nicht in der Plaſtik ſelbſt, ſondern in der Malerei ihre Stärke zeigten, bei ihnen in dieſer das objectiv-plaſtiſche Moment doch zu höherer Geltung gelangte, als das ſubjectiv-ſtimmungsvolle. Mehr als Alles trug aber noch hierzu bei, daß der Italiener das Römerthum mit einem gewiſſen Recht als eine Phaſe ſeiner eigenen Entwicklung betrachtete, daß er, wie ſchon Petrarca, die eigentliche Heimath ſeines Geiſtes, ja ein nationales Moment darin fand und die dazwiſchen liegenden Uebergangsformen lediglich als etwas Fremdes beurtheilte, von dem er nur zu gern ſich ganz wieder losgeſagt hätte. Er überſah aber dabei den Verfall dieſes Römerthums, welcher das ſiegreiche Vordringen der Barbaren überhaupt erſt möglich gemacht hatte, ſowie, daß dieſe letzteren Zuſtände ſchufen und hinterließen, mit welchen man rechnen mußte. Der dieſer Auffaſſung unſtreitig zu Grunde liegende nationale Gedanke blieb daher nur auf das Gebiet der Phantaſie und der Theorie beſchränkt. Auch iſt nirgend ein Verſuch zu erblicken, ihm eine praktiſche Bedeutung zu geben, man müßte denn jene von Florenz an die Römer ergangenen Aufforderungen, von denen S. 40 die Rede war, dafür nehmen wollen. Der Humanismus, anfangs ein Ergebniß reinſter Begeiſterung, wurde nur zu bald mehr zu einer Sache der Schule als des Lebens, ja von der Ruhmſucht, Habſucht und Eitelkeit zu einer Sache des Ehrgeizes, der Betriebſamkeit und der Mode gemacht. Die Gelehrten ſtellten ſich in den Dienſt der Sonderintereſſen, wechſelten wohl auch in dieſem, und ſuchten immer mehr Einfluß darauf zu gewinnen. Dies iſt einer der Gründe, warum die Form ſo raſch den Geiſt überwog und die Rhetorik vor allen anderen Studien zur Blüthe gelangte. Die Macht der Rede wurde als eine Waffe erkannt, mit welcher oft noch größere Erfolge als mit dem Schwerte zu erzielen waren. Die Erziehung der Fürſten war vorzugsweiſe auf ſie mit gerichtet. Es gab bald keinen Staatsmann, welcher nicht humaniſtiſche Bildung beſaß und die Kunſt der Rede erlernt hatte, wie ja Aeneas

Sylvius Piccolomini seine Erwählung zum Papste nur seiner glänzenden, hinreißenden Rednergabe verdankt haben soll.

Der Humanismus fand die Entwicklung der Individualität und Entfesslung der Egoität zwar schon vor, allein er trug zu beiden noch wesentlich bei. Insofern er mehr Gewicht auf die Form als den Inhalt legte, insofern er beide als bloße Mittel zum Zweck benützte, sei es, um damit zu glänzen oder um Vortheil damit zu erringen, war er der Verbindung von sinnlichem Lebensgenuß, ja von Verbrechen und Lastern mit feinem Kunstgeschmack und mit Bildung nur förderlich. Andererseits entwickelte er aber auch die edleren Antriebe der menschlichen Natur zu ganz außergewöhnlichen Erscheinungen.

Wohl sah man ein, daß die Aufnahme einer Literatur, welche, durchzogen von dem Geiste einer ganz anderen Moral, von ganz anderen Lebensauffassungen als die christliche war, nicht ohne große Gefahren sein konnte. Schon Boccaccio glaubte sich gegen derartige Einwürfe sicher stellen zu müssen. „Anders als jetzt — heißt es bei ihm — möge es sich damals verhalten haben, als man die Entwicklung der Kirche gegen die Heiden vertheidigen mußte, doch heute, da die wahre Religion erstarkt, alles Heidenthum vertilgt und die siegreiche Kirche im Besitze des feindlichen Lagers, heute könne man das Heidenthum ohne Gefahr betrachten und behandeln."

Später traten jedoch die Einwendungen bestimmter hervor, so in einem zu Anfang des 15. Jahrhunderts erschienenen Buche: Regola del governo di cura familiare, welches der Dominikaner Giovanni Dominico auf Veranlassung einer edlen Frau, Bartolomea degli Obizzi, geschrieben hatte, worin er gegen eine Zeit eifert, welche „die Jugend, ja die Kindheit mehr heidnisch, als christlich erziehe, eher Jupiter und Saturn, Venus und Cybele, als Gott, Vater, Sohn und heiliger Geist lehre, die zarten und noch unselbständigen Gemüther durch die den falschen Gottheiten dargebrachten Huldigungen vergifte und die von der Wahrheit abtrünnige Natur im Schoße des Unglaubens groß ziehe."

Der Humanismus brauchte aber deshalb noch keineswegs zu einem Bruche mit der kirchlichen Lehre und der christlichen Religion zu führen. Er konnte beiden auch wieder nützlich werden, wie er ja ohne Zweifel hier und da zu einer größeren Vertiefung des religiösen

Empfindens geführt hat. Besonders hat die Aufnahme und Verbreitung der platonischen Philosophie hierauf wohlthätig eingewirkt. Auch zeichneten sich die ersten Humanisten Italiens meist durch Frömmigkeit und Gottesfurcht aus. Zu leugnen aber ist nicht, daß der Einfluß der Literatur der Alten im Allgemeinen der religiösen Skepsis förderlicher war, als dem christlichen Glauben, was zwar eine größere Toleranz, doch auch eine größere Gleichgültigkeit zur Folge hatte. „Die Skepsis regte sich überall" — sagt Gregorovius von der Zeit Leo's X., d. i. jenes Papstes, der unmittelbar nach seiner Wahl zu seinem Bruder Julian de' Medici sagte: „Genießen wir das Papstthum, da es uns Gott gegeben hat" — „aber sie war diplomatisch, denn sie bequemte sich dem bestehenden Cultus an." Aus ihr ging jene Vermischung christlicher und heidnischer Gestalten selbst noch bei Darstellungen hervor, die einen religiösen Zweck hatten oder doch zur Verherrlichung der Kirche dienten [1]) und den christlichen Cultus in einen Polytheismus zu verwandeln drohten; wennschon es wahr ist, daß, wie es bei Burckhardt [2]) heißt, „die alte Götterwelt in diesen Darstellungen die doppelte Bedeutung hatte, die Allegorie der allgemeinen Begriffe zu ersetzen (was noch als ein Rest des alten scholastischen Geistes anzusehen sein würde) und ein selbständiges freies Element der Poesie und Kunst, ein Stück neutraler Schönheit zu bilden."

Am nachtheiligsten war aber doch, daß der Humanismus sich so bald von dem Erbübel des Gelehrtenthums, von Hochmuth und Neid, behaftet zeigte. Er erfüllte die Welt mit einem Schulgezänke, hauptsächlich erregt durch die einseitigen Vertreter des Platonismus und der Aristotelischen Philosophie, welches dem früheren der Scholastik nichts nachgab, und man brachte bei der Bekämpfung der Gegner Mittel in Anwendung, welche nicht nur zu persönlicher

---

[1]) Ich will nur an den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst erinnern: „Gemälde, Embleme, Sinnsprüche, Inschriften, Statuen — heißt es bei Gregorovius (a. a. O) Thl. VIII. 168 — alles athmete den Geist der Renaissance. Die wiedererstandenen Götterbilder der Alten begrüßten auf der weiten Via triumphalis den vorüberziehenden Papst." — Statuen von Christus und der Jungfrau, von Aposteln und Heiligen gesellten sich zu antiken Göttergestalten. Durch prachtvolle Triumphbogen zog der Papst unter Sinnbildern des Heiligthums fort.

[2]) A. a. O. S. 202.

Herabwürdigung, ſondern zu der des ganzen Standes führten, zumal die Gelehrten auch noch in anderer Weiſe hierzu Veranlaſſung gaben. Sie begannen der Egoität, der Genußſucht, den Laſtern der Zeit ſelbſt mit zu fröhnen, was um ſo ſchlimmer war, als es unter dem Schutze der Geiſtlichkeit geſchah, die ſich des Humanismus bald ganz zu bemächtigen wußte, ſo daß die meiſten ſeiner Vertreter Geiſtliche waren und gleichwohl nicht ſelten Kirche und Geiſtlichkeit dem cyniſcheſten Spotte preisgaben, weil ſie es mit größerer Sicherheit als jeder andere thun konnten. Sie durften cyniſch und heidniſch, aber nicht freie Denker ſein. „Nachdem die humaniſtiſche Bildung" — heißt es bei Gregorovius [1]) — „aus dem Stadium begeiſterter Entdeckungen herausgetreten war, wurde ſie zum geiſtigen Luxus, ohne tiefere Wirkungen im ethiſchen Leben der Nation hervorzurufen. Sie verjüngte ſich nicht moraliſch, und dies iſt ihre Schwäche noch am heutigen Tag". Sinnliche, kühne Naturen fühlten ſich hierdurch gereizt, dem Urtheile der Welt in jeder Weiſe zu trotzen. Ernſte Gemüther nahmen um ſo tiefer Anſtoß daran.

Auch jetzt rief ein Zuſtand, der ſelbſt einen Machiavell zu dem Ausſpruch beſtimmte: daß Italien verdorbener, als irgend ein anderes Land Europa's ſei, die hier ſchon ſo oft beobachtete Erſcheinung von Bußpredigern und Büßern wieder hervor. So traten im 15. Jahrhundert nach einander Bernardino da Siena, Alberto da Sarzana, Giovanni Capiſtrano, Jacopo della Marca, Roberto da Lecce, zuletzt Girolamo Savonarola und dieſer in derjenigen Stadt auf, von welcher die Renaiſſance zwar vornehmlich ausgegangen war, ſich aber doch am reinſten von Auswüchſen erhalten und die ſchönſte Blüthe getrieben hatte. Denn hier war ſchon früh unter den bedeutendſten Bürgern ein edler Wetteifer für die Entwicklung derſelben entſtanden. Palla Strozzi, welcher die ſo erfolgreiche Berufung des Manuel Chryſolaras veranlaßte, Niccolo Niccoli, der raſtloſe Sammler werthvoller Handſchriften und Bücher, Gianozzo Manetti, Carlo Marluppino und die beiden Medici haben ihre Namen hierdurch unſterblich gemacht. Sie kamen anfänglich bei Fra Ambrogio

[1]) A. a. O. Bd. VIII. S. 272.

Traverſari mit Gelehrten wie Poggio, Bracciolini, und Leonardo Bruni zuſammen. Hier war es auch, wo in Cosmo de' Medici, nachdem er durch Pletho's Vorträge für die platoniſche Philoſophie begeiſtert worden war, der Gedanke entſtand, nach dem Vorbilde der Plato'ſchen Schule eine platoniſche Akademie zu gründen. Daß, wie behauptet worden, er zur Ausführung dieſes Plans ſich einen ſiebenjährigen Knaben erſehen, deſſen Begabung ihn in Staunen geſetzt, iſt gewiß nur ein Märchen. Wohl aber hat er auf die Entwicklung des jungen Marſiglio Ficino großen Einfluß ausgeübt, ihn in der Liebe zu Plato beſtärkt und ſpäter mit den Ueberſetzungen der Werke Plato's und der hermeutiſchen Schriften betraut. Sein Umgang wurde ihm ſpäter ſo unentbehrlich, daß er ihm ein Landhaus in der Nähe des ſeinigen ſchenkte, wo dann Marſilio allerdings der geiſtige Mittelpunkt jener platoniſchen Akademie wurde, die von Lorenzo de' Medici noch erweitert zur Gründung aller anderen gelehrten Akademien die Anregung gab, die in der Folge entſtanden; ſo derjenigen des Pomponius Laetus zu Rom, des Jovianus Pontanus zu Neapel und des Lodovico Sforza zu Mailand, welche letztere aber nicht öffentlich war. Ficino war es auch ferner, welcher in Uebereinſtimmung mit Lorenzo de' Medici den Platonismus auf das Chriſtenthum anzuwenden und beide in Einklang zu bringen ſuchte, was von Pico da Mirandola dann auf die jüdiſche Geheimlehre ausgedehnt wurde. Dies bahnte den Weg, die neue Philoſophie der Kirche ebenſo dienſtbar zu machen, wie früher die Ariſtoteliſche.

Nichtsdeſtoweniger und obſchon Savonarola's Rückberufung nach Florenz hauptſächlich das Werk Lorenzo's de' Medici war, waren die flammenden Reden des erſteren ebenſoſehr gegen dieſen, wie gegen die Corruption der Geiſtlichkeit und die weltliche Macht des Papſtes gerichtet. Viel trug dazu bei, daß er in Fra Mariano von Genazzano, einem von Lorenzo begünſtigten Mönche, den heftigſten Gegner fand, daß die Humaniſten des Medicäiſchen Kreiſes ihn mit ihrem Spotte verfolgten [1]) und ſeine Anſchauungen immer mehr einen politiſchen für kirchliche Republik ſchwärmenden

[1]) So z. B. in dem Prolog, welchen Polizian im Mai 1488 der Aufführung der Menächmen des Plautus vorausſchickte.

Charakter annahmen, welcher in entschiedenem Widerspruch mit Lorenzo's Bestrebungen stand.

Das Verhältniß zwischen ihm und Lorenzo, den man im Verdacht hatte, die bürgerliche Freiheit von Florenz mehr und mehr einschränken zu wollen, war bald zu einem feindseligen geworden. Der Sturm, den die Reden des kühnen Mönchs erregten, kündigte eine andere Renaissance, die des Christenthums, kündigte die Reformation an.

Fast noch wichtiger für die vorliegende Darstellung aber ist ein anderer Zwiespalt, mit welchem der Humanismus und die Renaissance die italienische Nation damals bedrohte und welcher so recht deutlich erkennen läßt, wie wenig diese die nationale Einheit unmittelbar zu fördern geeignet waren. Indem nämlich die lateinische Sprache von den Humanisten für die eigentlich nationale ausgegeben und die neue Bildung ganz einseitig auf sie zu gründen versucht wurde, kam die Nation in Gefahr, in zwei Theile zerrissen zu werden, weil diese Sprache fast nur von den oberen Volksklassen in solchem Sinne aufgenommen, von dem Volke aber abgelehnt wurde, welches nicht blos an seinen Dialekten, sondern auch an dem volgare illustre, der Sprache der Dante, Petrarca und Boccaccio, der laudi und rappresentazioni, festhielt.

Immerhin aber wurde die Entwicklung der nationalen Dichtung längere Zeit durch die humanistischen Bestrebungen gehemmt, ja sogar die Entwicklung der italienischen Sprache selber bedroht. Schon Petrarca sah in seinen späteren Tagen mit Geringschätzung auf seine italienischen Reimereien herab, und selbst Boccaccio glaubte, daß Dante ein noch ungleich würdigeres Werk geschaffen haben würde, wenn er sich dazu der lateinischen Sprache bedient gehabt hätte, was er in der That ursprünglich auch Willens gewesen ist. Noch dem Ariost gab später der Cardinal Bembo den Rath, sein Epos in lateinischer Sprache zu dichten. Auch wird man den auffallend andauernden Mangel an bedeutenderen Dichtungen der Nationalsprache so unmittelbar nach dem glänzenden Aufschwung, welchen die italienische Dichtung im 13. Jahrhundert genommen, nicht blos aus einem Mangel an poetischen Talenten zu erklären brauchen. Kann er doch ebenso gut darauf beruhen, daß die Zeit der Entwicklung solcher Talente zu ungünstig war, daß sich niemand in ihr zur

nationalen Dichtung angeregt fühlte, vielmehr die Talente, welche es gab, durch den Glanz und die Erfolge der humaniſtiſchen Studien in ganz andere Bahnen gelenkt werden mußten.

Daß die nationale Sprache in dieſem Kampfe zuletzt doch über die lateiniſche ſiegte, lag theils in der poetiſchen Armuth der in der lateiniſchen Sprache dichtenden Gelehrten, theils darin, daß die poetiſchen Talente, die allmählich in der Zeit auf's Neue hervortraten, ſich doch wieder vorzugsweiſe der italieniſchen Sprache bedienten und auch ſonſt einzelne einflußreiche Männer durch Beiſpiel und Lehre für letztere eintraten.

Man braucht nur die Gegenſtände verſchiedener der epochemachenden lateiniſchen Dichtungen der damaligen humaniſtiſchen Gelehrten in Betracht zu ziehen, um zu erkennen, wie bar die meiſten von ihnen alles poetiſchen Sinnes und Geiſtes waren. Da wurde die Goldmacherei, die Seidenzucht, die Aſtronomie, ja die Luſtſeuche beſungen. Nur in der Verſtandesdichtung, in den kleineren Formen des Epigramms, der Inſchrift, der Elegie, wurde bemerkenswerthes geleiſtet. Aber der höchſte Ruhm beſtand auch hier für den Poeten nur darin, die Muſter der Alten in täuſchender Weiſe zur Nachahmung zu bringen. Polizian war einer der wenigen Gelehrten des 15. Jahrhunderts, die von wahrhaft poetiſchen Antrieben ausgingen und dabei von bedeutenderem Talent unterſtützt wurden. Grade er aber bediente ſich meiſt der italieniſchen Sprache hierzu. Neben ihm werden noch Pacifico Maſſimo, Michael Marullo Tarcagnota, Gianantonio Campano, Marcantonius Flaminius, Hieronymus Vida und Sannazaro in Neapel gerühmt. Letzterer, der für uns noch von einiger Wichtigkeit iſt, dichtete etwas ſpäter ebenfalls wieder in italieniſcher Sprache, wie ich glaube, angeregt von dem Beiſpiele Poliziano's und Lorenzo's de' Medici, da letzterer nachweislich den neapolitaniſchen Hof für die italieniſche Dichtung und Sprache einzunehmen gewußt hatte.

Auch darf nicht überſehen werden, daß die Laudi und Sacre Rappresentazioni fort und fort in der Volksſprache gedichtet wurden und wohl auch gedichtet werden mußten, daß auf dieſem Gebiete ein Dichter wie Feo Belcari erſchien und große Bewunderung erregte, daß edle Frauen, wie Lucrezia Tornabuoni de' Medici (die Mutter Lorenzo's), die Laudi-Dichtung, andere die

Sonetten- und Canzonendichtung in italieniſcher Sprache pflegten, in letzterer außer Polizian und Lorenzo de' Medici auch noch Matteo Palmieri, deſſen Città di vita als ein leiſer und leichter Nachklang Dante'ſcher Dichtungsweiſe zu betrachten iſt, und Girolamo Benivieni, in bedeutenderer Weiſe hervortreten; daß ferner die chronikaliſchen Geſchichtsſchreiber, wennſchon mit minderer Kraft, dem Beiſpiel der beiden Villani, Maſuccio Salernitano in ſeinem Novellino, obzwar mit ungleich geringerem Talent, dem des Boccaccio folgten.

Von ganz beſonderer Wichtigkeit dafür war aber doch, daß ein ſo bedeutender, einflußreicher, tief gebildeter und das Alterthum ſo enthuſiaſtiſch verehrender Mann, wie Lorenzo de' Medici, offen durch Beiſpiel und Lehre für nationale Sprache und nationale Dichtung eintrat. Das erſtere geſchah in ſeinen zum Theil ganz volksthümlich gehaltenen Idyllen, ſeinen ſchon früher erwähnten Tanz- und Faſchingsliedern (Canzoni a ballo und carnascialeschi), ſeinen Liebesliedern, Sonetten und geiſtlichen Geſängen, ſo wie endlich in ſeinem Myſterienſpiel von St. Johannes und Paulus. Wie er durch Lehre gewirkt, läßt ſich recht deutlich aus dem Sendſchreiben erkennen, mit welchem er eine für den Prinzen Federigo d'Aragona unternommene Sammlung toskaniſcher Dichtungen begleitete.

„Keiner" — leſen wir hier[1]) unter Anderem — „darf dieſe toskaniſche Sprache als ſchmucklos oder arm geringſchätzen. Denn wer ihre Zierde und Fülle recht würdigt, wird ſie ſtatt rauh und arm, reich und fein gebildet finden. Ja, es läßt ſich nichts Treffendes, Sinnreiches, Geiſtvolles, es läßt ſich nichts Erhabenes und Majeſtätiſches denken, wovon uns die beiden größten Dichter, Dante und Petrarca, nicht glänzende Muſter darbieten." Sowie ſpäter:

„Was die Trefflichkeit einer Sprache ausmacht, ſcheint mir die unſere in reichem Maße zu beſitzen und ich bin der Anſicht, daß die Kenntniß deſſen, was in ihr geſchrieben, namentlich was von Dante behandelt worden iſt, ſeines wichtigen und ernſten Inhalts wegen nicht blos Nutzen bringt, ſondern notthut. — Man darf aber auch künftigem Erſcheinen trefflicher Schriften in dieſer Sprache

[1]) Nach Reumont a. a. O. II. S. 4.

entgegenſehen, deren Jugendzeit bis jetzt gewährt hat und die ſtets an Zierlichkeit, wie an Reichthum gewinnt. Größere Vollendung im reifen Alter ſteht in Ausſicht, namentlich wenn die florentiniſche Herrſchaft ſich ausdehnt, was nicht blos zu hoffen, ſondern durch wackere Bürger mit allem Aufwand von Geiſt und Kraft anzuſtreben iſt."

Lorenzo's Dichtungen ſind durch den friſchen Naturton ausgezeichnet, den ſie im Gegenſatz zu den Dichtungen der Gelehrten, ſowie überhaupt zu den meiſten Dichtungen der Renaiſſancezeit anſchlagen, deren Grundzug, wie Gregorovius ſagt: „Kunſt ohne Natur, ſchöne ſinnliche Form ohne Seele" iſt. Sie ſind ausgezeichnet durch treffliche Lebensbeobachtung und Friſche der Sittendarſtellung, durch wahre Innigkeit der Empfindung und muntere, zu burleskem Uebermuth neigende Laune. Unter ſeinem Schutze dichteten Luca und Luigi Pulci, der Schöpfer des burlesk gefärbten romantiſchen Epos, ſowie Polizian, auf den ich, als den Dichter des erſten Dramas in italieniſcher Sprache und den Begründer derjenigen Gattung zurückkommen muß, welche in der Entwicklung deſſelben eine ſo große Rolle ſpielt, weil an ſie die Entſtehung der Oper ſich anlehnte. Auf dem Gebiete der Muſik und des Burlesken bildeten die Italiener diejenigen Formen des Dramas aus, worin ſich bisher der nationale Geiſt derſelben am freieſten und eigenthümlichſten entfaltet hat. Der Barbier Domenico, genannt Burchiello, ward damals in dieſer zweiten Gattung, zwar nicht als Dramatiker, wohl aber durch ſeine Sonette berühmt. Daß er die künſtlichſte aller Versformen zu dieſer volksthümlichen Wunderlichkeit wählen konnte, iſt ein Beweis für das, was über das Volksthümliche und Nationale der von den höfiſchen Dichtern ausgebildeten Versformen bereits geſagt worden iſt.

Mit Anfang des 16. Jahrhunderts ſcheint der Sieg der italieniſchen Sprache über die lateiniſche in der Dichtung entſchieden geweſen zu ſein. Man hatte begonnen, die lateiniſchen Ueberſetzungen der griechiſchen Dichter und die lateiniſchen Werke der Humaniſten in die Nationalſprache zu übertragen. Die Staatsmänner und Geſandten fingen jetzt an, ihren Ruhm nicht blos darin zu ſuchen, daß ſie in den claſſiſchen Formen der Römer ſich auszudrücken verſtanden, ſondern auch noch nach dem anderen zu ſtreben,

in den Formen der eigenen Sprache zu glänzen. Die Improvisatoren Antonio Tebaldno aus Ferrara und Bernardo d'Accolti aus Arrezzo rissen durch ihre italienischen Improvisationen die vornehme Welt am Hofe Leo's X. in einen wahren Taumel der Begeisterung. Jenen gab Rafael einen Platz unter den Dichtern seines Parnaß, dieser wurde selbst von Ariosto bewundert. Neben ihnen glänzten noch Francesco Maria Molza aus Modena und der durch seine Sonette berühmte Agustino Beazzano; etwas später Vittoria Colonna, die Gemahlin Pescara's.

Die Wirkungen der Renaissance waren nicht nur auf den verschiedenen Gebieten des Lebens, sondern auch auf denen der Kunst sehr verschieden. Dies hatte, was die letztere betrifft, theils einen subjectiven, theils einen objectiven Grund. Denn es kam zunächst Alles darauf an, ob man das, was von ihr das Alterthum überliefert hatte, einfach nur nachahmte, d. i. in ähnlicher Weise wieder herstellte oder höchstens formell weiter ausbildete, auf andere Gegenstände anwendete und mit einem neuen Inhalt erfüllte oder ob man es frei ergriff, sich mit dem Geiste desselben durchdrang, um unter diesem Einflusse das eigene Leben, die eigene Eigenthümlichkeit zu einem ihr entsprechenden Ausdruck zu bringen.

Nur das letztere konnte zu einer wahrhaft nationalen und individuell eigenthümlichen Kunst führen. Es war auf den Gebieten erleichtert, auf welchen sich bereits eine derartige Kunst in bedeutender Weise, unabhängig vom Alterthum, zu entwickeln begonnen, oder auf denen doch das Alterthum keine direkten Vorbilder der Nachahmung hinterlassen hatte. Beides war auf den Gebieten der Musik und der Malerei der Fall, auf welchen auch in der That die Italiener die größte nationale Bedeutung erlangten. Wie sehr aber im Allgemeinen die Tendenz der Renaissance damals auf Nachahmung gerichtet war, sollte sich nichtsdestoweniger grade hier zeigen, insofern man sich längere Zeit die Wiederherstellung der Musik der Alten gradezu zur Aufgabe setzte, in die Malerei aber das plastische Ideal der Griechen einzuführen suchte. Doch war es für die Malerei von großer Bedeutung, daß die Aufgaben von wesentlich anderer Art und an andere Gesetze gebunden, als in der Plastik, waren und daß man im Fortschritt der angewandten Mathematik diese Gesetze, die Gesetze der Perspective, grade damals entdeckte

und dieſen Aufgaben hierdurch ſelbſt noch eine ungeheure Erweiterung und Perſpective gab.

Die Nachahmung wurde überhaupt da am wenigſten gefährlich, wo, wie auch in den beiden anderen bildenden Künſten, die Art der Aufgaben von denen der Vorbilder vielfach abwich oder wie in der Plaſtik und Malerei immer wieder auf's Neue auf das Studium der lebendigen Natur verwies. Hier iſt der Einfluß der Naturwiſſenſchaften bemerkenswerth. In Bezug auf die Plaſtik durch die Entwicklung der Anatomie, in Bezug auf die Architektur durch die tiefere Einſicht in die Geſetze der Mechanik, beſonders der Schwere. Für letztere waren die Fortſchritte noch von Bedeutung, welche die Baukunſt ſeit den Zeiten der Griechen und Römer in der Löſung verſchiedener architektoniſcher Probleme gemacht hatte, wodurch auch der Kreis der Aufgaben wieder erweitert worden war. Die Architektur der Renaiſſance beweiſt vor Allem, welche überwiegend weltliche Tendenz dieſe letztere belebte, da ihre Stärke ganz auf Seiten der weltlichen Kunſt, beſonders im Palaſtbau, liegt, während ſie in der kirchlichen Kunſt unter den großen Bauſtilen des Mittelalters geblieben und in ihren größten Leiſtungen auf dieſem Gebiete ihnen vielfach verſchuldet iſt.

Was die Dichtung betrifft, ſo kann im Allgemeinen geſagt werden, daß ſie abhängiger von den Vorbildern der Alten auf dem Gebiete des Pathetiſchen und Tragiſchen, als auf dem des Komiſchen und Burlesken erſcheint. Für das Drama, welches die Alten in ſo vorzüglicher Weiſe ausgebildet hatten und von welchem uns ſo große Muſter erhalten geblieben ſind, lag die Verſuchung der unmittelbaren Nachahmung darum um ſo viel näher, als für die beiden anderen Dichtungsarten, weil hier von den Italienern, ſowie überhaupt von den neueren Völkern, noch nichts von wahrhafter Bedeutung, weder nach Form, noch nach Inhalt, geſchaffen worden war. So nachtheilig die akademiſch-methodiſche Nachahmung der Alten aber im Drama auf die Entwicklung deſſelben bei den Italienern auch eingewirkt hat, ſo war es für die Entwicklung des neueren Dramas im Allgemeinen doch von höchſter Bedeutung, daß in dieſelbe plötzlich Vorbilder traten, welche in ihrer Art hochvollendet, grade das darboten, was dem Drama des Mittelalters ſo ſehr noch gefehlt hatte: wahrhaftes dramatiſches Leben und wahrhafte drama-

tiſche Form mit Rückſicht auf die Wirkung der Bühne, hervorgegangen aus der Erkenntniß des Weſens des Dramatiſchen, von dem man bisher noch ſo gut wie keinen Begriff hatte. Auch hier konnte die Nachahmung der Alten auf dem Gebiete des Luſtſpiels und der Burleske weniger gefährlich ſein, als auf dem der Tragödie, weil jene, die es mit der Darſtellung der Gegenwart zu thun haben, immer wieder zum Studium der Natur und des Lebens auffordern, die Tragödie dagegen mehr auf die Vergangenheit eingeſchränkt iſt, daher ſie ſich, wenn auch nicht durchaus, ſo doch mit, auf verwandte Stoffe verwieſen ſieht und bei der ganzen Richtung der Zeit auch mit Vorliebe an dieſen ſelbſt, oder doch an der Art ihrer Darſtellung feſthalten mußte.

III.

Anfänge des italieniſchen Dramas bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts.

Die lateiniſchen Tragödien: Alberto Muſſato. — Italieniſche politiſche Dramen: Francesco Montavano. — Das Schäferdrama: Poliziano; die Egloghe rusticali der Geſellſchaft de' Rozzi; Niccolo da Correggio. — Il Timone des Bojardo. — Das romantiſche Drama: La Floriana; Jacopo Nardi; Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo; Bernardo d'Accolti. — Vorſtellungen in Rom. — Vorſtellungen in Florenz; ital. Ueberſetzungen latein. Stücke. — Entſtehung der Geſellſchaften und Akademien. — Schauſpieler des ferrareſiſchen Hofs. — Volksſpiele in Neapel, Toscana und Venedig. — Umbildung der sacre rappresentazioni. Die Frottola. — Die Farsa cavajole in Neapel; Caracciolo. — Stegreifſpiele. — Die Burleske. — Darſtellungsweiſe. — Verhältniß der Geſellſchaften und Akademien zu den Berufsſchauſpielern.

Schon die Dramen Hroswitha's beweiſen, daß die römiſchen Theaterdichter durch das ganze Mittelalter, wenn auch immer nur Wenigen bekannt waren. Auch ſcheint eine weltliche lateiniſche Dichtung, obwohl unterbrochen, neben der geiſtlichen hergelaufen zu ſein. Einige dieſer Dichtungen ſind uns ſogar in den ſogenannten Carmina Burana erhalten geblieben. Sie gehören dem 12. Jahrhunderte an und man iſt geneigt, die beſten Stücke davon auf

italieniſchen Urſprung zurückzuführen [1]). Auch an dramatiſchen Verſuchen dieſer Art ſcheint es, wie der (S. 208. I. Hlbd.) ſchon erwähnte Pamphilus de documento amoris beweiſt, nicht ganz gefehlt zu haben. Die älteſten, unter dem Einfluß der wiedererwachten Studien der Alten in Italien entſtandenen und uns bekannt gewordenen Dramen aber ſind die Tragödien des Alberto Muſſato: Eccerinis und Achilleis.

Alberto Muſſato, 1261 zu Padua geboren und frühe verwaiſt, war länger genöthigt, ſich und ſeine Familie nothdürftig als Schreiber zu unterhalten. Fleiß und außergewöhnliche Begabung hoben ihn dann aber raſch zu hohen Stellungen empor. 1296 erhielt er bereits Sitz und Stimme im Rath ſeiner Vaterſtadt. 1312 zeichnete er ſich auch im Felde noch aus, wobei er ſich das Vertrauen des Kaiſers Heinrich VII. erwarb. 1314 ward er als Dichter gekrönt. Der Wechſel des Schickſals, der damals in Italien faſt keinem großen Manne erſpart blieb, ſollte ſpäter auch ihn treffen. Eine jener Umwälzungen, von denen die italiſchen Städte ſo ſchwer heimgeſucht wurden, trieb ihn 1325 in die Verbannung nach Chiozza, wo er 1330 auch ſtarb. Seine zahlreichen hiſtoriſchen und poetiſchen, damals zum Theil Aufſehen erregenden Werke ſind in ſo muſterhaftem Latein geſchrieben, daß man ihn hierin über alle ſeine Zeitgenoſſen, ſelbſt über Petrarca geſtellt. Zu ihnen gehören auch jene beiden Tragödien. Gleichwohl würde es für die Entwicklung des italieniſchen Dramas vielleicht förderlicher geweſen ſein, wenn er wenigſtens eine von ihnen, die Eccerinis [2]), in der Nationalſprache geſchrieben hätte. Obſchon er augenſcheinlich dabei den Seneca zum Vorbild nahm und ſie in deſſen Styl zu dichten verſuchte, ſie auch, wie dieſer, in Acte theilte und mit Chören verſah, ſo iſt der Geiſt, der ihn bei der Wahl und der Erfaſſung des Stoffes geleitet, doch ein durchaus nationaler, die Behandlung im Uebrigen aber faſt noch die mittelalterliche. Es iſt noch immer das bloße epiſche Aneinanderreihen von Begebenheiten, dieſelbe abſtracte Charakteriſtik, der Mangel

[1]) Burckhardt, a. a. O. S. 138.

[2]) Näheres darüber findet man bei Paolo Emiliano Giudici. Storia del teatro in Italia I. 180 und Klein, Geſch. d. Dram. V. S. 239.

an wirklichem dramatiſchen Leben, dieſelbe Unbeholfenheit der Bewegung und der Entwicklung. Nur das Pathos des Senecadramas bietet dafür einen Erſatz und erzeugt hier und da ſelbſt ſchon den Schein einer individuelleren Lebensäußerung.

Ezzelino, der Tyrann von Padua, iſt im Grunde darin die einzige lebensvollere Geſtalt. Alberico, ſein Bruder, theilt zwar ſeine Verbrechen und ſeinen Untergang, nimmt aber in den erſten Acten kaum eine weſentlich andere Stellung im Organismus der Handlung ein, als der Vertraute der ſpäteren franzöſiſchen Vorzimmertragödie. Erſt im letzten Acte wird er plötzlich zur Hauptperſon. Das Gegenſpiel iſt durch lauter abſtracte Figuren: Hauptleute, Soldaten, Boten, ſowie einen Mönch vertreten. Das Hauptintereſſe, welches ſie darbieten, beſteht faſt immer nur darin, daß ſich der Held an ihnen entwickelt. Auch daß dieſer bereits im vierten Acte verſchwindet und ſeine Erſcheinung, ſein Schickſal weder Furcht, noch Mitleid, ſondern einzig Schrecken erregt, darf noch als Fehler bezeichnet werden. Gleichwohl iſt der Dichtung ein tragiſcher Zug nicht abzuſprechen, der in dem titanenhaften Trotz ihres Helden und in dem ebenſo unheimlich, wie unaufhaltſam über ihn hereinbrechenden Schickſale liegt. Beides zwingt ein äſthetiſches Intereſſe ab, welches dagegen der, ganz nur nach dem Muſter des Seneca gearbeiteten, Achilleis fehlt.

Es geht hieraus hervor, daß Muſſato in ſeiner Eccerinis auf dem beſten Wege war, unter dem Einfluſſe der Alten aus dem mittelalterlichen Drama ein neues, nationales zu entwickeln. Auch iſt anzunehmen, daß, falls er ſie nur in italieniſcher Sprache geſchrieben hätte, eine volksthümliche Wirkung nicht ausgeblieben ſein würde. So aber wurde eine gelehrte Arbeit daraus, die wohl kaum jemals aufgeführt worden iſt. Doch blieb ſie nicht ohne Nachfolge, vielleicht ſelbſt nicht ohne Einfluß.

Der hier angeſchlagene national-politiſche Ton tritt in der weiteren Entwicklung der italieniſchen Tragödie noch öfter hervor, am ſtärkſten bei dem größten der italieniſchen Tragiker, bei Alfieri. Die Dichter des 15. Jahrhunderts hielten aber beſonders an dem von Muſſato zugleich noch gegebenen Beiſpiele feſt, den Stoff der Tagesgeſchichte zu entlehnen. So wurde unter Anderem von Giovanni Manzini della Motta aus Lucca die Eroberung von

Ceſena und der Sturz Antonio's della Scala, von Carlo Verardi Ceſenati die Eroberung Granada's in ſeiner Historia Boetica (welche 1492 zu Rom aufgeführt wurde), und von Laudivio da Vezzano die Ermordung des Jacopo Piccinino in ſeinem De captivitate ducis Jacobi behandelt [1]). Derartige Stücke wurden aber auch bald in italieniſcher Sprache und zwar für die Aufführung geſchrieben. Einige der uns davon erhalten gebliebenen ſcheinen ganz unmittelbar für die Feier irgend eines beſtimmten politiſchen Ereigniſſes verfaßt worden zu ſein. Dies geht z. B. aus der Vorſtellung hervor, welche man nach Rückkehr des Herzogs Guidobaldo da Monteſeltre aus der Gefangenſchaft, am 19. Februar 1504 am Hofe zu Urbino gab. Sie hatte die Commedia del duca Valentino e di papa Alessandro VI. zu ihrem Gegenſtand, in welcher dargeſtellt war: „wie Madonna Lucrezia nach Ferrara geſchickt wurde; wie man die Herzogin zu den Hochzeitsfeierlichkeiten einlud; wie man ſich des Staates zu bemächtigen kam; wie der Herzog das erſte Mal wieder zurückkehrte und dann wieder abreiſte; wie man den Vitellozzo und Andere vom Adel beſeitigte; wie Papſt Alexander ſtarb und der Herzog Urbino in ſein Land zurückkehrte" [2]). Ein anderes Beiſpiel dafür liegt aus einer etwas ſpäteren Zeit in einem Drama des Francesco Mantovano vor, welches die Vertreibung Lautrec's aus Mailand (1521) behandelt und über welches Ancona ausführlich berichtet hat [3]).

Wie die Achilleis neben der Eccerinis, laufen neben dieſen zeitgeſchichtlichen, vom warmem Pulsſchlag des Tagesintereſſes belebten Stücken auch ſolche her, welche entweder ſelbſt in der Stoffwahl direct auf die Nachahmung der Alten ausgingen, oder die Formen derſelben mit dem alten ſcholaſtiſch-allegoriſchen Geiſte zu erfüllen ſtrebten. Von ihnen will ich hier nur die Polixena des Leonardo

---

[1]) Siehe Ancona, Origini del teatro in Italia. Firenze 1872. II. S. 154 etc., bei dem ſich auch von dem letztgenannten Stücke eine Inhaltsangabe findet.

[2]) Ancona, a. a. O. S. 158, nach Baldi, Vita di Guidobaldo, Milano 1821. II. 164 und Comentario quorandum etc., Codici vaticano citato dall' Ugolino, Storia de' Conti e Duchi d'Urbino. Firenze II. p. 128.

[3]) A. a. O. II. 159.

Bruni, die verloren gegangene Philologia des Petrarca, den Philodexeos des Leonbattiſta Alberti (1414), die Progne des Gregorio Correro († 1464), die Philogenia des Ugolino di Parma, die Amiranda des Michele Alberto da Carrara namentlich anführen.

Ancona weiſt darauf hin, daß, trotz der modernen Tendenzen und der römiſchen Vorbilder, dieſe Stücke ſich faſt alle noch an das alte Myſteriendrama anlehnen, daß ſie noch immer an der epiſchen Darſtellungsweiſe feſthalten, die Einheit des Ortes wenig beachten und, was die in italieniſcher Sprache verfaßten betrifft, faſt durchgängig in Octaven und Terzinen geſchrieben ſind.

Es war aber unter Einwirkung der griechiſch-römiſchen Schriftſteller und in Anlehnung an die mittelalterliche Form des Dramas noch eine andere Art dramatiſcher Dichtung entſtanden, welche durch das ganze 16. Jahrhundert eine bedeutende Rolle ſpielte und ſchließlich noch deshalb von beſonderer Wichtigkeit für die Entwicklung nicht nur des italieniſchen, ſondern auch des ganzen neueren Theaters wurde, weil ſich hauptſächlich aus ihr die Oper entwickeln ſollte — ich meine: das Schäferdrama.

Im Jahre 1472 ſchrieb nämlich (nach Bettinelli) [1]) Poliziano ſeinen Orfeo, welcher zugleich das erſte der uns bis jetzt bekannt gewordenen, in italieniſcher Sprache geſchriebenen, weltlichen Dramen iſt.

Angelo Ambrogini aus Monte Pulziano, nach dieſem ſeinen Geburtsort oder deſſen wohlſchmeckendem Weine, Pulziano oder Poliziano [2]) genannt, wurde am 14. Juli 1454 geboren. Er hatte ſich, nach dem 1464 erfolgten Tode ſeines Vaters, welcher ein Opfer der Parteileidenſchaft wurde, durch eine kümmerliche Jugend zu ringen gehabt. Doch ſcheint er früh die Aufmerkſamkeit Lorenzo's de' Medici erregt und dieſer ihn bei ſeinen Studien auf

---

[1]) Delle lettere e delle arti mantovani. Mantova, 1774.

[2]) Isidoro del Lungo, La patria e gli antenati d'Angelo Poliziano im Arch.: stor. ital. Ser. III, Bd. XVI. S. 9. — Opera Aug. Politiani. Florenz 1499; ſowie die Ausgabe der ausgewählten Dichtungen: Stanze, l'Orfeo etc. von Iſidoro Lungo. Flor. 1867.

der Universität zu Florenz unterstützt zu haben, da einige seiner frühesten Gedichte demselben gewidmet sind. Seine Uebersetzung des Homer, welche die Bewunderung der Welt erregte, erschloß ihm aber auch noch dessen Haus und Herz. — Es ist hier nicht der Ort, auf die übrigen Schriften Poliziano's näher einzugehen. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß er unter den Gelehrten seiner Zeit das bedeutendste dichterische Talent besaß und sich um die Dichtung, sowohl in italienischer wie in lateinischer Sprache, große Verdienste erwarb, ja daß er nicht nur ein gelehrter, sondern, besonders durch seine Ripetti, auch ein volksthümlicher Dichter war. Er starb als Kanonikus der Florentiner Kathedrale 1494, zwei Jahre nach dem Tode seines Wohlthäters und Freundes.

L'Orfeo gehört zu den frühesten Werken Poliziano's. Er liegt uns jedoch in zwei Gestalten vor. Die Form des ältesten unterscheidet sich noch wenig von der des Mysteriendramas. Auch erschien er nach Batines in erster Ausgabe unter dem Titel: Rappresentazione della favola Orfeo. Tiraboschi, welcher bezweifelt, daß Polizian denselben so früh gedichtet haben könne, muß wenigstens zugeben, daß er spätestens 1483 in Mantua aufgeführt worden ist. Es ist die Frage, ob die Umdichtung des Orfeo in eine fünfactige Tragödie, als welche er von dem Bibliothekar Pater Ireneo Affò in Parma in der Bibliothek seines Conventes zu Reggio aufgefunden und 1776 zu Venedig durch den Druck veröffentlicht wurde, von Polizian selbst herrührt, da die ältere Fassung noch in einer 1524 erschienenen Ausgabe vorliegt. Auch in dieser neuen Gestalt ist die von anderen Versmaßen unterbrochene Octavenform beibehalten, ebenso (worauf Ancona schon hindeutet) die annunziazione, die aber hier nicht wie bei der sacra rappresentazione in den Mund eines Engels, sondern in den des Götterboten Mercur gelegt ist. Auch wechselt die Scene darin. Von dem Drama der Alten traten dagegen die Chöre und das Pathos, sowie der höhere poetische, wenn auch noch nicht dramatische Styl hinzu. Bemerkenswerth ist noch eine lateinische Anrede Orfeo's zu Anfang

[1]) Man sagt, daß er mitten im Festlärm, gelegentlich eines Besuchs des kunstliebenden Cardinals Franz von Gonzaga in 2 Tagen entstanden sei.

des III. Actes [1]). Aus ſich ſelbſt hat aber der Dichter den Schmelz der Empfindung gegeben, durch ihn der Sprache all ihren Ton- und Klangzauber zu entlocken geſucht, für ihn die Wirkungen wechſelnder Versmaße, Octaven, Terzinen und insbeſondere die der freieren Canzonenform aufgeboten.

Das nach einer Fabel des Ovid gedichtete Stück wird mit einer vorbereitenden Hirtenſcene eröffnet, welche von der zerſtörenden Macht der Liebe handelt. Orfeo erſcheint auf einem Hügel und ſingt (in der älteſten Geſtalt) eine Hymne zu Ehren des Cardinals von Mantua, an deren Stelle in der ſpäteren Ausgabe ein Chor getreten iſt. Jetzt flieht Eurydice von einer Schlange verfolgt über die Bühne. Orfeo, ihr Geliebter, erfährt, daß ſie den Biſſen derſelben erlegen iſt und beſchließt, überwältigt von Liebesſchmerz, ihr in die Unterwelt nachzufolgen. Dieſe letztere wird hierauf ſichtbar, und ſicher war auf ihre Darſtellung ein großer Theil des Erfolges der Dichtung berechnet. Orfeo ſtimmt hier vor Pluto und Proſerpina ein rührendes Klagelied an, welches das Herz der letzteren erweicht. Er erhält die Geliebte zurück, doch wird ihr Beſitz an die Bedingung gebunden, daß er ſeine Gattin nicht eher wieder anſehen dürfe, als bis er zurück auf die Erde gelangt ſei. Er kann jedoch der Verſuchung nicht widerſtehen, und Eurydice geht ihm zum zweiten Male verloren. Dem erneuten Verſuche, ſie dem Hades wieder zu entreißen, ſtellt ſich Teſiphone entgegen. Worauf Orpheus, in ſeiner Verzweiflung, die Liebe zum Weibe für immer verſchwört. Ein raſender Mänadenſchwarm ſtürzt, dieſen Frevel zu rächen, jetzt auf ihn ein. Er erliegt dem Angriff deſſelben. Das Bacchanal ſchließt mit dem Siegesgelage der wüthenden Weiber, die ſein Haupt im Triumphe davon tragen.

Schon Boccaccio hatte durch ſeinen Ninfale d'Ameto die Hirtendichtung in Aufnahme gebracht. Die Verbindung des Liebesidylls mit der Götterſage war durch das Studium Ovid's und Virgil's nahe gelegt. Später mochte die Einwirkung Theokrit's noch hinzutreten, bei welchem das Idyll ſo häufig die dialogiſche Form

[1]) Musa triumphales titulos, et gesta canamus
Herculis, et forti monstra subacta manu.
Ut timidae matri pressos ostenderit angues
Intrepidusque fero riserit ore puer.

gewonnen hat. Der Medicäiſche Kreis war dieſer Dichtung beſonders zugethan. Girolamo Benivieni (der von einigen der älteren italieniſchen Literarhiſtoriker, aber ſicher mit Unrecht, auch der Vater der italieniſchen Komödie und Tragödie genannt worden iſt) ging mit ſeinen Eklogen wohl allen anderen voran. Beſonders aber zeichnete ſich Lorenzo de' Medici darin aus, welcher die Gattung durch ſeine Nencia da Barbarino erweiterte und ihr den ruſticalen volksthümlichen Charakter verlieh. Ihm widmete der Sieneſe Fiorino Boninſegni ſeine Felicità pastorale, nachdem ihm Luigi Pulci mit ſeiner ungleich ſchwächeren Beca da Dicomano ſchon nachgefolgt war. Der Naturſinn Lorenzo's iſt durch ſeine Neigung zum Landleben, durch ſeine anmuthigen Villenbauten hinlänglich dargethan. Er lag überhaupt in der Zeit. Bei ihm trat jedoch noch der Sinn für das Volksthümliche hinzu, obſchon er dieſes wohl auch aus politiſchen Motiven gepflegt haben könnte.

Eine Quelle für ſeine ländliche Dichtung hat Lorenzo, wie ich glaube, in den ruſticalen Geſängen der bäuerlichen Bevölkerung des Landes, beſonders den Mailiedern, gefunden. Auch mögen dieſe ſchon damals eine dramatiſche Form, in den Maiſpielen (dem maggio contadino) gewonnen haben, die ich nicht anſtehe für die Quelle der egloghe rusticali und commedie rusticali zu halten, von denen eine Zahl ſieneſiſcher Drucke aus den Anfängen des 16. Jahrhunderts erhalten geblieben iſt und die wohl bisweilen auch commedie di Maggio genannt wurden. Es ſcheint, daß, ebenſo wie die italieniſche Komödie ſich aus zwei verſchiedenen Quellen entwickelt hat: aus der comoedia palliata der Römer und aus den Stegreifſpielen des Volkes, die möglicherweiſe in einem, wenn auch nur loſen Zuſammenhange mit der römiſchen Atellane ſtehen, dies auch mit den Schäferſpielen der Fall iſt, deren Keime theils in den Eklogen und Idyllen Virgil's und Theokrits, theils in den Mailiedern und Maiſpielen der ländlichen Bevölkerungen Toscana's und Umbriens liegen dürften und zwei verſchiedene Zweige getrieben haben: das gelehrte mythologiſche Schäferdrama des Polizian und die egloga rusticale. Lorenzo de' Medici würde dann den ländlichen Mailiedern nur die höhere künſtleriſche Form in ſeiner Nencia, die dramatiſchen Dichter Siena's, beſonders die Mitglieder der congrega de' Rozzi, aber den Maiſpielen (die

theils, weil sie Stegreifspiele waren, theils weil sie sich weder durch Ueberlieferung, noch durch den Druck erhielten, für uns verloren gehen mußten) eine künstlerischere dramatische Form gegeben haben.

Es ist nicht nothwendig, anzunehmen, daß Polizian durch die Dialoge des Theokrit zur Uebertragung der dramatischen Form auf die Hirtendichtung angeregt worden sei. Dramatischer Sinn würde die Anregung dazu schon in der epischen Form dieser Dichtungsart haben finden können. Ob diese neue Gattung des Dramas sofort große Nachahmung fand, ist schwer zu beurtheilen. Doch wurde bereits im folgenden Jahre der Cefalo des Niccolo da Correggio[1]) am ferraresischen Hofe gegeben, und von Girolamo Stango 1490 ein Orfeo, sowie Phebo und Phetone, zur Aufführung gebracht; doch auch von noch anderen pastoralen Spielen des Ercole Pio, Antonio dell' Organo und des Tebaldeo ist aus dieser Zeit hier die Rede. Endlich werden im Jahre 1493 gelegentlich der Feierlichkeiten bei der Vermählung Lucrezia Borgia's noch solche Spiele erwähnt und obschon es zur Zeit an bestimmten Nachrichten fehlt, wird in Siena wohl auch schon vor Anfang des 16. Jahrhunderts die dramatische egloga rusticale vorgekommen sein.

Der Orfeo Polizians leitet noch dadurch eine neue Gattung des Dramas ein, weil er ein Singspiel ist, wozu möglicherweise um diese Zeit die sacra rappresentazione ebenfalls hinstrebte. Selbst die Keime zum späteren Singballet liegen in ihm, da sich sein letzter Act fast als solches schon darstellt. Die spätere Bearbeitung gibt den einzelnen Acten verschiedene, auf verschiedene Gattungen hinzielende Namen, als Pastorale, Ninfale, Eroico, Negromantico und Baccanale. Daß in die erste Bearbeitung auch schon die

---

[1]) Der Titel, unter dem es erschien, ist: Fabula di Caephalo composta dal Signor Nicolò da Correggio a lo illustrissimo Don Hercole e da lui rappresentato al suo fiorentissimo populo di Ferrara nel MCCCCLXXXXVI a dì XXI. Januario. — Niccolo's Mutter war eine geborene Prinzessin von Este. Er selbst wurde wahrscheinlich 1450 geb. und starb 1508. S. über ihn Tirab. Biblit. Moden. II. p. 103. Der Inhalt des Cefalò findet sich bei Ancona, a. a. O. II. S. 144 und Klein, a. a. O. V. S. 41. Es ist die Fabel von Aurora, die sich in Cefalo verliebt, von diesem aber aus Treue gegen seine Gattin Procris verschmäht wird.

höfiſche Schmeichelei im Gewande der Allegorie mit Eingang fand, welche der Paſtorale ſpäter eine ſo große Beliebtheit an den Höfen verlieh, iſt ſchon berührt worden.

Nur wenig ſpäter, als ſie, trat eine andere dramatiſche Dichtung auf, welche von vielen Literarhiſtorikern, ſo auch von Klein, als die erſte Tragödie in italieniſcher Sprache und daher als Ausgangspunkt der italieniſchen Tragödie überhaupt betrachtet worden iſt: der Timone des Grafen Bojardo.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano[1]) wurde in den erſten Tagen des Juni 1430 zu Fratta bei Ferrara geboren. Selbſt reich und angeſehen, ſtand er hoch in der Gunſt der Herzöge Borſo und Ercole I., in deren Dienſte er trat. Er wurde von ihnen zu verſchiedenen ehrenvollen Geſandtſchaften verwendet, von letzterem aber im Jahre 1478 auch noch zum Statthalter von Reggio ernannt, wo er 1494 ſein ruhmvolles Leben beſchloß. Dieſen Ruhm erlangte er freilich auf einem anderen Gebiete als dem dramatiſchen, mit dem wir es hier einzig zu thun haben. Auch iſt wohl kaum nöthig, daran zu erinnern, daß der Dichter des Timone zugleich der Dichter des Orlando innamorato war. Die Titelangabe: „Commedia del Magnifico Conte Matteo Maria Bojardo, conte di Scandiano, tradotta da un dialogo di Luciano, a compiacenza dello illustrissimo principe Signor Ercole Estense, Duca di Ferrara“ bezeichnet den Timone zwar nur als eine Ueberſetzung, doch iſt ſie, wie Klein eingehend[2]) dargethan, mehr noch als das, weil ſie das Geſpräch Lucians weiter fortführt, der Begebenheit hierdurch einen veränderten Ausgang gibt und dem entſprechend auch manches Frühere anders motivirt und anders beleuchtet. Auch wird man Klein Recht geben können, daß ſich hierbei ein Gefühl für die Nothwendigkeit der Einführung von Schuld und Sühne in den Proceß der dramatiſchen Entwicklung zur Wirkung des Tragiſchen kundgibt, keineswegs jedoch, wie er glaubt, die bewußte Einſicht in ſie, daher es auch nur zu einer mechaniſchen Anknüpfung dieſer Momente, doch nicht zu einer organiſchen Verarbeitung derſelben, um ſoviel weniger zu einer

[1]) Mazzuchelli, Gli Scrittori d'Italia. V. II. p. III. p. 1436.
[2]) A. a. O. IV. 255 u. f.

wahrhaft tragiſchen Spannung und Wirkung kommt. In keinem Falle darf aber der Timone ſchon als ein wirkliches und vollſtändiges Originaldrama der Italiener angeſehen werden;[1]) daher der Altersvorrang immer noch, ſo weit es ſich heute beurtheilen läßt, der commedia La Floriana gebühren würde,[2]) welche von L. Riccoboni ſogar bis in's Jahr 1400 zurückverlegt wird (wofür er die Begründung freilich ſchuldig geblieben iſt). Sie erſchien allerdings 1518 bereits in neuer Auflage (nuovamente impressa in Florentia e diligentamente emendato per Bartolomeo de Zanetti da Brescia). Abwechſelnd in Terzinen, Octaven und anderen Versarten geſchrieben, behandelt ſie einen novelliſtiſchen Stoff von verworrener Erfindung, der an die erſten ähnlichen Stücke der Spanier erinnert.

Liebe, Eiferſucht, Verrath ſind die Hebel des dargeſtellten Vorgangs und ſeiner Verwicklung. Von dramatiſcher Bewegung iſt kaum noch die Rede, die Begebenheiten ſind unbeholfen aneinandergereiht. Ein ſchönes Mädchen, mit Namen Lizia, erregt die Eiferſucht mehrerer Liebhaber. Dorio ſucht ſich des von ihr vorgezogenen Florio's durch Beſtechung ſeines Dieners, Ligurgo, zu entledigen, der ihn in einen Hinterhalt lockt. Es handelt ſich dabei aber keineswegs um ſeine Ermordung. Dorio begnügt ſich, ſeinen Nebenbuhler, bis auf's Hemde ausgeplündert, in einem Walde dem Schickſal zu überlaſſen. Inzwiſchen wird Ligurgo aber auch noch zum Verräther an Dorio, indem er bei Lizia vorgibt, daß dieſer den Florio heimlich gefangen halte. Lizia läßt Dorio in's Gefängniß werfen, wobei ſie den wahren Hergang der Sache erfährt. Nachdem ſie Rache dafür genommen, eilt ſie,

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. S. 148) weiſt auch noch auf einen anderen Timone hin, welcher nach einem Briefe des Autors an Iſabella Gonzaga vom Jahre 1497 um dieſe Zeit von Galeotto del Carretto (der auch noch andere Dramen geſchrieben hat) gedichtet wurde und ſich im Beſitze der Gebrüder Campori in Modena befindet, nach Ancona's Urtheile aber nur eine Zuſammenziehung des Lucian'ſchen Dialoges iſt.

[2]) Quadrio nennt als erſten Dichternamen des italieniſchen Dramas den eines Mädchens, Giovanna d'Arcangelo di Fiore da Fabbriano, welche zwei Komödien geſchrieben haben und kurz nach 1426 geſtorben ſein ſoll, was nur der Curioſität wegen hier erwähnt wird.

Florio aufzusuchen, der, nach Neapel gelangt und dort, aller Mittel zum Leben beraubt, in den Dienst eines reichen Edelmanns tritt ist, wo ihn Lizia nun sieht. Sie ist von der Aehnlichkeit überrascht, doch nicht überzeugt und sich zu versichern, daß sie sich wirklich nicht täuscht, spricht sie denselben um eine Gabe an, worauf die Erkennung und dieser noch eine zweite folgt, da Lizia in dem Gebieter ihres Geliebten auch noch den Vater wiederfindet, dem sie als Kind von Seeräubern geraubt worden ist.

Die Floriana blieb nicht ohne Nachfolge, wenn auch die nächsten Mittelglieder der von ihr ausgehenden Entwicklung verloren gegangen sind. Das erste Stück dieser Art, welches man bis jetzt aufgefunden, ist die Amicizia des Jacopo Nardi, welche 1494 in Venedig gegeben worden sein soll. Es liegt ihr die 97. Novelle des Boccaccio zu Grunde. Wie der Titel schon sagt, handelt es sich darin hauptsächlich um das Motiv der Freundschaft. Echino, welcher seinem Gastfreunde Lucio sein schönes Weib abgetreten hat, geräth fast unmittelbar darauf in solche Bedrängniß, daß er Hülfe bei diesem zu suchen kommt. Vom Scheine getäuscht, glaubt er sich jedoch von demselben vergessen. Als er daher durch das Zusammentreffen der Umstände zugleich für den Mörder eines Mannes gehalten wird, welcher soeben von seinen Spießgesellen im Streite über das Object eines gemeinsam begangenen Raubes erschlagen worden, verschmäht es der lebensmüde Echino, sich von dem Verdachte zu reinigen. Inzwischen hat aber Lucio von dem Schicksal des Freundes erfahren. Um ihn zu retten, gibt er sich selbst als den Schuldigen an. Das reuevolle Bekenntniß des wahren Mörders löst den Conflict und die Begnadigung dieses letzteren führt alles zum gütlichen Ausgang.

Ein anderes, nachweislich 1513 aufgeführtes, möglicherweise früher geschriebenes Stück dieses Dichters: I due rivali verdient schon deshalb noch unsere Aufmerksamkeit, weil es sich gewissermaßen als Gegenstück zu Goethe's Geschwistern darstellt. Zwei junge Leute lieben ein und dasselbe Mädchen, welches sich aber endlich durch die Zwischenkunft einer vierten Person als Schwester des einen von ihnen enthüllt, wodurch der Conflict seine Lösung erhält.

Beide Stücke spiegeln sich in zwei anderen: in der Commedia

dell' ingratitudine[1]) und in I due rivali des Giov. Batt. dell' Ottonajo, gen. l'Araldo, ohne daß ich zu ſagen weiß, ob dieſe Aehnlichkeit eine nur zufällige und ob, wenn ſie auf Nachahmung beruht, Nardi oder l'Araldo der frühere Dichter iſt. Aus inneren Gründen möchte ich Araldo's Compoſition für die ſpätere halten, weil ſich bei ihr ein dramatiſcher Fortſchritt darin zeigt, daß die Entdeckung nicht äußerlich durch den Hinzutritt einer neuen Perſon, ſondern durch die Entwicklung des inneren Conflictes herbeigeführt wird. In der Commedia dell' ingratitudine wird aber die Freundſchaft durch doppelten Glückswechſel auf eine zweifache Probe geſtellt. Klein ſieht in den due rivali Nardi's und Araldo's den Verſuch, im Gegenſatze zu dem lasciven Luſtſpiel der Römer, ein ehrbares bürgerliches Drama in's Leben zu rufen. Das Ehrbare dieſes Beſtrebens würde in dieſem Falle freilich mit der Einbuße an dramatiſchem Leben erkauft worden ſein, was ſich ſchon daraus ergibt, daß der einfache Stoff von beiden Dichtern zu fünf Acten ausgedehnt worden iſt. Ancona ſieht dagegen in dieſen Stücken einen Verſuch der volksthümlichen Farcendichter, ſich und ihre Gattung in eine höhere Sphäre zu heben, was inſofern Wahrſcheinlichkeit hat, als l'Ottonajo auch Farcen ſchrieb. Was mich betrifft, ſo glaube ich, daß dieſes novelliſtiſche Drama ſich, wenn auch mit unter dem Einfluß der römiſchen Stücke, doch ganz naturgemäß, ohne jede Nebenabſicht, ſo aus den Farcen und sacre rappresentazioni, die ja ebenfalls manchen legendenhaften und novelliſtiſchen Inhalt in ſich aufgenommen hatten, entwickelte, wie es dem Geiſte der toscaniſch-umbriſchen Völker entſprach, und hier die allerdings nur dürftigen Keime zur Entwicklung eines nationalitalieniſchen romantiſchen Dramas vorliegen, die damals den Höhepunkt ihrer Entwicklung in der wahrſcheinlich erſt dem nächſten Jahrhundert angehörenden Commedia der Virginia des Bernardo Accolti fand, deren Betrachtung ich aber, des inneren Zuſammenhangs mit den

[1]) Es liegt hiervon eine Ausgabe von 1526 vor, auf welcher der Dichter Giov. Bat. di Chriſtophano Araldo della excelſa Signoria di Firenze genannt iſt. Ebenſo iſt bei Mazzuchelli, (a. a. O. v. I. p. I. S. 931) der eine Ausgabe der Ingratitudine vom Jahre 1559 angibt, über dieſen Namen Verwirrung. Ancona nennt den Battiſta Ottonajo auch unter den Farcendichtern der Zeit.

vorbenannten dramatiſchen Verſuchen wegen, ſchon hier vorausnehmen will.

Bernardo Accolti, geboren 1465 in Arezzo, ſpäter längere Zeit in Florenz lebend, wo er zeitweilig die Stelle eines Herolds der Signoria bekleidete, war von ſo außerordentlicher poetiſcher Begabung, daß er ſich ſelbſt, in Uebereinſtimmung mit der ihn bewundernden Welt, den unico Arentino nannte. Im Dienſte der päpſtlichen Kanzlei hatte er ſich die Gunſt Leo's X. in einem ſolchen Grade erworben, daß dieſer ihm 1520 das Herzogthum Nepi verlieh. „Wenn er ſang" — ſagt Gregorovius [1]) von ihm — „ſtrömte das Volk zum Vatican, deſſen Thüren der Papſt weit aufthun ließ." Er ſtarb 1535.

Seiner Virginia, [2]) der er dieſen Namen nach ſeiner von ihm über Alles geliebten Tochter gab, lag dieſelbe Novelle des Boccaccio zu Grunde, welche auch Shakeſpeare in ſeinem „Ende gut, alles gut" wieder benützt hat. Die Schönheiten, die ſie unzweifelhaft auszeichnen, ſind aber faſt nur allgemein poetiſche, nämlich lyriſche-rhetoriſche. Accolti hatte noch ebenſowenig, wie ſeine Vorgänger, einen deutlichen Begriff davon, daß der dramatiſche Vortrag einen anderen Ausdruck, einen anderen Styl verlange, als die übrigen Dichtungsarten. Hierin befand er ſich immer noch ganz auf dem Standpunkte des mittelalterlichen Dramas, was ſich ſchon allein aus der äußeren Form ſeiner Virginia erſehen läßt, deren Handlung trotz ihrer außerordentlichen Vereinfachung ſich noch immer als ein bloßes epiſches Aneinanderreihen von Begebenheiten, nicht als ein Auseinanderentſtehen, als dramatiſche Entwicklung darſtellt, zumal ſich der Dichter durchgängig der ſo undramatiſchen Versformen der Terzine und Octave bediente. Einzelne der darin vorgetragenen Reden umfaſſen bis zu 136 Verſen. Der Inhalt aber iſt etwa folgender:

---

[1]) A. a. O. VIII. S. 340.

[2]) Commedia del praeclarissimo Messer Bernardo Ascolti Aretino, Scriptore apostolico et Abbreviatore, recitata (gennajo 1494) nelle nozze de Magnifico Antonio Spannocchi, nelle inclyta citta di Siena. Klein gibt für das Jahr dieſer Ausgabe 1524, Gregorovius 1518 an; Klein noch eine frühere vom Jahre 1513. Mir ſelbſt hat eine Ausgabe vom Jahre 1535 vorgelegen.

Virginia, die Tochter eines Arztes, hat eine hoffnungslose Liebe zu Aleſſandro, dem Prinzen von Salerno, gefaßt. Da gibt ihr eine Erkrankung des Königs den Gedanken ein, dieſen mittelſt eines ihr von ihrem Vater hinterlaſſenen Elixirs zu heilen und dafür als Lohn die Hand des Prinzen zu fordern. Um Glauben zu finden, erklärt ſie, den Feuertod erleiden zu wollen, falls die Heilung nicht in einem Tage gelinge, wogegen ſie im anderen Falle die Erfüllung einer Gnade zu erbitten ſich vorbehält. Das Glück iſt ihr günſtig, der König geneſt und ſie ſtellt ihre Forderung. Der Prinz, der ihr jedoch nur gezwungen die Hand reicht, verläßt ſie unmittelbar nach erfolgter Vermählung und ſchlägt ſeinen Wohnſitz in Mailand auf. Virginia ſendet ihm Boten nach und erfleht ſeine Rückkehr, aber vergeblich. Er ſchwört in einem an ſie gerichteten Briefe, ſie nicht eher als ſeine Gattin anerkennen zu wollen, bis ſie ſich in den Beſitz des Ringes geſetzt, den er an ſeinem Finger zu tragen pflege, und ihm einen Sohn zu zeigen vermöge, den er mit ihr gezeugt habe. Virginia eilt nun in ihrer Liebesnoth ſelber nach Mailand, um hier ihren Gatten in den Netzen einer Courtiſane zu finden, die ſie jedoch überredet, ihr Nachts den Platz bei dem Prinzen zu räumen, der, ohne es zu ahnen, nun ehelichen Umgang mit ihr pflegt; wodurch ſie befähigt wird, den Schwur deſſelben zu löſen. Der Prinz, von der Beharrlichkeit ihrer Liebe gerührt, vergibt die Ueberliſtung und erfüllt ſein Verſprechen.

So undramatiſch der Vortrag Accolti's auch iſt, ſo zeigt er doch hier und da Sinn für ſceniſche Wirkung. So weiß er z. B. in dem Leſer ſehr geſchickt eine Spannung auf den Ausgang der Cur dadurch zu erregen, daß er einen Ritter, welcher Virginia liebt und an dem glücklichen Ausgang zweifelt, ſeinen Entſchluß, den Feuertod mit ihr theilen zu wollen, in ſchwungvollen Octaven zu erkennen geben läßt. Grade hier aber zeigt ſich zugleich der Mangel an wahrhaft dramatiſchem Sinn, weil dieſes Motiv für die Entwicklung der Begebenheit ganz unfruchtbar bleibt und nur der momentanen Situation dient.

Obſchon ſich Compoſition und Vortrag all dieſer Stücke an die Darſtellungsweiſe des mittelalterlichen Dramas, der sacra rappresentazione, anlehnen, ſo macht ſich doch ſchon dabei das

Streben nach größerer Einfachheit, nach individuellerer Charakteristik, nach reicherem, individuellerem Empfindungsausdruck bemerklich, wenn dieſer auch faſt ganz durch die ihn überwuchernde Rhetorik wieder erſtickt wird. Das mittelalterliche Drama ſelbſt haben dieſe Verſuche aber nicht zu verdrängen vermocht, wie ſie bis Ausgang des Jahrhunderts faſt nur auf die Höfe beſchränkt blieben, wogegen die sacre rappresentazioni und die Contraste, frottole, farse ſich feſt in der Gunſt des Volkes behaupteten. Fanden wir doch ſogar, daß jene erſteren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in den Werken eines Feo Belcari grade erſt recht zur Blüthe gelangten und ſich in ihnen noch immer jener fromme innige Geiſt, welcher ſo viele der laudi drammatichi auszeichnet, lebendig erhalten hatte. Selbſt Lorenzo de' Medici, dieſer begeiſterte Förderer des Studiums des Alterthums, ſchrieb, theils unter dem Einfluſſe dieſes Geiſtes, theils in ſeinem Streben nach Volksthümlichkeit, noch im Jahre 1489, zum Hochzeitsfeſte ſeiner Tochter Maddalena, ſeine Rappresentazione di St. Giovanni e Paolo und auch Bernardo und Antonia Pulci ſchloſſen ſich dieſer Thätigkeit an. Es hängt wohl hiermit und mit dem demokratiſchen Geiſt zuſammen, welchen die Mediceer immer noch ſchmeichelten, daß in Florenz, welches damals der Mittelpunkt der humaniſtiſchen Studien war, der Renaiſſance des Dramas länger als an anderen Orten zurückgehalten erſcheint, wenn es auch wieder toscaniſche Gelehrte und Dichter waren, welche ſie anderwärts hauptſächlich förderten. Erſt 1488 hören wir von der Aufführung eines römiſchen Stücks, die Menächmen des Plautus, welches Paolo Comparini in Florenz von ſeinen Schülern aufführen ließ und zu welchem Polizian einen Prolog geſchrieben hatte. Eine Stelle des letzteren ſpielt auf die Anfeindungen an, welche die Vertreter der claſſiſchen Dichtung hier von den Frommen und den Mönchen (wahrſcheinlich iſt Savonarola gemeint) zu erleiden hatten.

Wie ſehr ſich die in Florenz üblichen Schauſpiele zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch von denen anderer Städte Italiens, z. B. Ferrara's, unterſchieden, geht aus einer Zuſchrift des Priors des Benedictinerkloſters in Florenz an den Herzog Ercole vom Jahre 1503 hervor, womit er dieſem ein Packet ſolcher Schauſpiele ſandte, nur damit ſich derſelbe von dieſem Unterſchiede zu überzeugen

vermöchte.[1]) Beſonders früh hatte ſich der Hof von Mantua durch die Förderung des Dramas der Alten und des unter dem Einfluſſe deſſelben ſich ausbildenden neuen Dramas hervorgethan. Ihm war dann der ferrareſiſche Hof und die hohe Geiſtlichkeit gefolgt, wie denn die Geiſtlichkeit ſeit Sixtus IV. die Studien des Alterthums und die Pflege der Kunſt faſt ganz an ſich geriſſen und Rom für längere Zeit zum Mittelpunkte der Renaiſſance gemacht hatte, welche zwar hierdurch auf den Gipfel ihres Ruhms, zugleich aber auch ihrem Verfalle zugeführt wurde. Schon 1478 ließ der Cardinal Rafaello Riario lateiniſche Schauſpiele theils in dem Hofe ſeines Palaſtes, theils an anderen Orten aufführen, zu welchem Zwecke er eine bewegliche Bühne hatte conſtruiren laſſen.[2]) Große Verdienſte um die Einführung der römiſchen Schauſpiele erwarb ſich hier ferner Pomponio Leto, der ſie von ſeinen Schülern aufführen ließ. Die Darſtellungen der Pompomancii, ſo wurden dieſe nach ihm benannt, erfreuten ſich gradezu eines weithin reichenden Rufs. Beſonders werden von ihnen die Vorſtellungen der Aſinaria des Plautus und des Hippolytus des Seneca hervorgehoben. Der Schauplatz dieſer Aufführungen war theils im Hofe des Pomponius ſelbſt und in den Höfen der Cardinäle, theils auf dem Quirinal, in der Engelsburg, ja ſelber im Vatican. So ſah Sixtus IV. 1484 im Hofe deſſelben die Geſchichte Conſtantins darſtellen. Doch wurden auch fremde Schauſpieler zugezogen, z. B. 1473 vom Cardinal Pietro Riario florentiniſche Darſteller, welche unter Anderem eine Paſſion in lateiniſchen Hexametern von Campagna di Criſto aufführten, ſowie ſpäter unter Leo X. ſieneſiſche Handwerker.[3]) Denn die Darſtellungen der Farcen wurden damals in den toscaniſchen und umbriſchen Städten ebenſo von den Zünften gepflegt, wie die sacre rappresentazioni von den frommen Geſellſchaften.

Es ſcheint, daß die Vorliebe für theatraliſche Darſtellungen in den letzten Jahren der Regierung Sixtus' IV. in Rom ihre Höhe

---

[1]) v. Reumont.

[2]) Die Angabe Kleins (a. a. O. IV. S. 249), daß dieſes Theater ein feſtſtehendes im Forum geweſen ſei, iſt nach Gregorovius (a. a. O. VIII. S. 620) eine irrige.

[3]) Wahrſcheinlich Mitglieder der Geſellſchaft de' Rozzi.

erreichte, ſich unter Alexander VI. noch forterhielt, unter Julius II., welcher die wieder hervorgetretenen Thierkämpfe begünſtigte, zeitweilig in den Hintergrund trat, um unter Leo X., in einem weſentlich anderen Geiſte, einen neuen Aufſchwung zu nehmen. Die Aufführungen von Carlo Verardi's Historia Boetica und Ferdinandus veratus, ſo wie des Hippolytus des Seneca, in welchem Tommaſeo Inghirami ſich ſo in der Rolle der Phädra auszeichnete, daß ihm der Name Fedro verblieb, fielen noch in die Zeit Sixtus' IV. Bis hierher waren es immer nur Vorſtellungen in lateiniſcher Sprache. Jetzt aber begann man, vielleicht aus Rückſicht für die Damen, die italieniſchen Ueberſetzungen den Originalen bei der Darſtellung vorzuziehen.

Eine lateiniſche Komödie, welche [1]) ſchon zu Anfang des 15. Jahrhunderts von Secco Polentone zu Padua in Proſa verfaßt worden ſein ſoll, erſchien 1482 in's Italieniſche überſetzt unter dem Titel Catinia, wohl das erſte Beiſpiel einer Proſakomödie und einer Ueberſetzung aus dem Lateiniſchen in die Vulgärſprache. Im Jahre 1486 ließ Herzog Ercole I. die Menächmen des Plautus aufführen, die er dann ſelbſt überſetzte. Dies geſchah ſpäter in ſeinem Auftrage auch mit dem Amphitruo, den Pandolfo Collenuccio aus Peſaro in terza rima übertrug und der 1487 in Ferrara zur Aufführung gebracht worden iſt. Ferner mit den Luſtſpielen der Caſina und Moſtellaria des Plautus durch Girolamo Berardo. Auch Battiſta Guarino, ein Vorfahr Guarini's, des Dichters des Pastor fido, wurde mit derartigen Aufträgen betraut.

Dergleichen Vorſtellungen waren faſt immer nur gelegentlich zur Feier beſtimmter Feſte angeordnet worden, daher man ſie bisweilen mit ganz außergewöhnlichem Glanz zur Darſtellung brachte, der zu der ſceniſchen Einfachheit dieſer Stücke in keinem Verhältniß ſtand. Dies veranlaßte die Umrahmung derſelben mit beſonderen hierauf berechneten Vor- und Zwiſchenſpielen, auf die ich jedoch erſt ſpäter etwas näher eingehen kann. Gegen Ausgang des Jahrhunderts ſuchte man aber durch dieſe Aufführungen auch noch dem Carneval einen beſonderen Schmuck zu verleihen, wodurch ſie einen regelmäßigeren, zum Theil auch einen öffentlicheren Charakter

[1]) Nach Ruth, a. a. O. II. S. 108.

gewannen. Dies begünstigte natürlich die Aufnahme des Lustspiels, sowie dessen Ausgelassenheit. Rom und die Höfe von Mantua, Ferrara und Urbino scheinen auch hierfür das Beispiel gegeben zu haben.

Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erfuhr das mittelalterliche Drama durch diese verschiedenen Einflüsse eine tiefer in dasselbe eingreifende Umgestaltung Erst jetzt verweltlichte die sacra rappresentazione in dem Maße, daß sie sich zuweilen nur noch durch die ihrem Inhalte angehängte kirchliche, religiöse oder auch nur moralische Beziehung vom weltlichen Drama unterschied. Erst jetzt fing man an, die Stoffe dazu vorzugsweise den Novellen- und Fabliauxdichtern zu entlehnen und die mythologische Allegorie, wenn auch nur als poetischen Schmuck, in sie einzuführen. Zugleich nahm die Darstellung einen immer mehr auf die Schaulust berechneten oder auch einen musikalischen Charakter an, so daß sie theils zum Ausstattungsstück, theils zum Singspiel entartete. Doch auch die Moralitäten, Streitgespräche und Frottole bildeten sich immer mehr zu dem um, was wir heute Farce, Schwank oder Posse nennen würden. Wo die lehrhafte Absicht bestehen blieb, wurde sie doch nicht mehr wie früher in der Form der Abstraction ertheilt, sondern sprang unmittelbar aus den, dem Leben des Tages entnommenen Vorgängen hervor, wie das z. B. in einer Farce der Fall ist, welche unter dem Titel: „Questa è una farsa recitata agli excelsi Signori di Firenze, nella quale si dimostra, che in qualunque grado, che l'Uomo sia, non si può quietare e vivere senza pensieri," 1520 in Florenz erschien. [1]) Bisweilen schlägt, um zu der moralischen Wendung zu kommen, der Possenton auch in sein Gegentheil, ja in das Grausige um, wodurch das Ganze den Charakter des Tragikomischen gewinnt. So in der Rappresentazione di Biagio contadino,[2]) in welcher ein geiziger Bauer von einer Schaar muthwilliger Bürger, deren einer von ihm übervortheilt worden, in der Weise gefoppt wird, daß sie sich als Teufel verkleiden und ihn in solcher Gestalt nächtlich bei seinem Feigenbaum überfallen,

[1]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 174, der von ihr sagt, daß sie im Style des Jacopo del Bientina geschrieben sei, eines Zeitgenossen und Landsmanns Ottonajo's.

[2]) Auszugsweise mitgetheilt bei Ancona, a. a. O. II. S. 191.

bei dem, als ſeinem theuerſten Schatz, er in der Reiſezeit Wache hält. Hier läßt nun Belzebub die anderen Teufel Rechenſchaft ablegen von dem, was ſie an dieſem Tage gethan und jeder erhält zur Belohnung eine ſo anſehnliche Zahl von den Früchten des Baums, daß für den letzten derſelben ſchon nichts mehr übrig iſt und Belzebub ihn bedeutet, den Biagio dafür ſelber zu freſſen. Dieſer geräth darüber in ſolche Angſt, daß er, den Teufel immer an ſeinen Ferſen, verzweifelt nach Hauſe ſtürzt und dort in den Armen ſeines Weibes verſcheidet, von wo nun ein wirklicher Teufel die Seele des armen Biagio erbarmungslos nach der Hölle ſchleppt, das Stück aber mit einer moraliſchen Betrachtung ſchließt.

Alle dieſe Farcen, auch die rein weltlichen, wie roh ſie ihrer Erfindung und ihrem Gegenſtande nach ſein mochten, waren aber metriſch behandelt. Bientina,[1]) Barlachia und Ottonajo werden als beliebte florentiniſche Dichter derſelben genannt. Am neapolitaniſchen Hofe, wo, wie Ancona ſagt, die Könige ihre Tragödien nur zu oft ſelbſt in grauſiger Wirklichkeit in Scene ſetzten, wurde die farsa cavajole[2]) ſogar hoffähig, weil Tyrannen, die ſich auf das Volk ſtützen, deſſen Gewohnheiten ſchmeicheln, um hierdurch volksthümlich zu werden. Dieſe Farcen, welche den Atellanen der Römer verglichen worden ſind, wurden hier ſchon ſeit lange gepflegt. Einzelne von den erhalten gebliebenen reichen bis in's 14. Jahrhundert zurück.[3]) Pietro Antonio Caracziolo zeichnete ſich darin aus. Es ſcheint, daß wir in ihm einen Berufsſchauſpieler ſehen, (den erſten, von dem uns dann der Name erhalten geblieben wäre), da es auf einer Farſa deſſelben heißt, er habe ſie mit ſeinen vier Schülern geſpielt. Denn es iſt nicht zu bezweifeln, daß neben den kunſtmäßigen Spielen der Kirchen und frommen Geſellſchaften, der Höfe und des Adels, der Zünfte und Bürger ſchon lange zwangloſere Spiele gewerbsmäßiger Schauſpieler herliefen, ſei es, daß dieſe nur gelegentlich, bei den Feſten, mit ihren Künſten hervortraten oder, von Ort zu Ort im Lande herumreiſend,

[1]) Von Bientina gibt es den Druck einer Commedia Fortuna Firenze 1583, die Ancona als Farce charakteriſirt. (a. a. O. II. S. 252.)

[2]) Nach Palermo ſoll cavajole von La Cava, einem kleinen bei Neapel gelegenen Orte herkommen.

[3]) Ancona gibt verſchiedene Titel von ihnen an.

überall, wohin ſie nur kamen, eine feſtliche Stimmung gleich mitbrachten.

Luigi Riccoboni hat es ſogar in ſeiner Histoire du théâtre italien wahrſcheinlich gemacht, daß der italieniſche Arlecchino direct vom römiſchen Centunculo ſtamme und der Name Zanni, den man in Italien dem Arlecchino und Scapino zu geben pflegte, nur eine Umbildung des Sannio der Alten ſei, d. i. des Poſſenreißers, der in den Mimen den Vortrag des Redenden mit karrikirenden Geſten zu begleiten hatte. Für ein höheres Alter der Stegreifkomödie der Italiener ſpricht aber noch, daß ſie gleich in einer gewiſſen Vollendung in das Licht der Geſchichte tritt. Unmöglich kann die commedia dell' arte, wie wir ſie kennen, die Erfindung und das Werk eines Einzelnen ſein.

Die Elemente dazu, d. i. beſtimmte feſtſtehende Masken, in denen man, ſei es einzeln oder in ſceniſchen Dialogen, durch volksthümliche Improviſation das Volk zu beluſtigen ſuchte, hat es gewiß ſchon früher gegeben. Auch iſt im Prolog zum Cocchio, welcher von Einigen (wahrſcheinlich mit Unrecht) dem Benivieni [1]) zugeſchrieben wird, von istrioni, prezzolati, vagabondi, canzonieri die Rede „di che è tanta copia oggi in tutte le principali città di Italia.“ [2])

Der Italiener iſt vermöge der außerordentlichen Ausdrucksfähigkeit und Beweglichkeit ſeiner Mimik und Geſte ſchon von der Natur wie zum Schauſpieler, beſonders zum komiſchen Schauſpieler gemacht. Er beſitzt für das Einſeitige, Zweckwidrige, Lächerliche der Erſcheinung eine ganz außergewöhnliche Schärfe der Beobachtung und eine überraſchende Leichtigkeit, das glücklich Beobachtete in beluſtigender oder verſpottender Weiſe bald fein, bald übertreibend wieder zu geben. Auch bildete das Spottgedicht überhaupt einen nicht unwichtigen Theil der mittelalterlichen Dichtung. Dieſer Richtung kam aber jetzt der Geiſt der Zeit noch in beſonders begünſtigender Weiſe entgegen. Satire und Spottluſt wurden theils durch die in's Uebermaß ſchießende Entwicklung des individuellen Lebens genährt und zu äußerſtem Uebermuth oder zu rückſichts-

[1]) Von Ancona widerlegt. (a. a. O. II. S. 254.)

[2]) Ancona, a. a. O. I. S. 344.

loſeſter Bitterkeit gereizt, theils durch die Einſeitigkeiten deſſelben, die jetzt in ungleich markirterer und mannigfaltigerer Weiſe als früher hervortraten, dazu auf- und herausgefordert. Die Satire, die Parodie, die Burleske entſprachen mithin ſowohl dem Geiſte der Zeit, als dem Naturel des italieniſchen Volkes. Beſonders war Florenz, die geiſtig bewegteſte Stadt im 15. Jahrhundert, durch ſeinen Witz, ſeine Spottſucht und ſeine Spötter und Luſtigmacher berühmt. „Scharfe Augen und böſe Zungen" heißt es bei Burckhardt,[1]) iſt das Signalement des Florentiners. Schon vor jenem berühmten Barbier, dem Burchiello, hatte ſich hier ein Pfarrer, Namens Arlotto Mainardi, durch ſeine „facezie" Berühmtheit erworben. Bald wurde der Witz aber von der Gaſſe und aus der Taverne auch an die Höfe gebracht. Bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts blühte der Hofnarr Gonella am Hof zu Ferrara. Hieraus läßt ſich ſchließen, von welcher Beſchaffenheit und Wirkung die Späße der gleichzeitigen Stegreifſpieler geweſen ſein mögen, die ſich im Gegenſatze zu den kunſtmäßigen Bühnendichtern der Sprache des gewöhnlichen Umgangs, der Proſa, und ſicher auch der Dialekte und ihrer Contraſte bedienten. Sie werden ihre Darſtellungen wahrſcheinlich auf kleinen beweglichen Bühnen im Freien oder auf einem leichten Gerüſte gegeben haben. Doch auch die Zünfte ſchlugen ihre Bühnen meiſt nur im Freien auf, wie ja ſelbſt die Darſtellungen der Vornehmen anfangs nur in den offenen Höfen ihrer Paläſte ſtattfanden, welche den Vortheil boten, daß die Galerien und Fenſter der Stockwerke als Logen für die Zuſchauer benutzt werden konnten. Später wurden ſie aber auch in's Innere der Paläſte, in Zimmer und Säle verlegt. So fand bei der zweiten Vermählung der Lucrezia Borgia eine Aufführung des Menechino in einem Zimmer und ohne irgend welche ſceniſche Vorrichtung ſtatt, „perchè la camera non era capace." Die sacre rappresentazioni wurden zwar zum Theil in den Kirchen (ſo in Florenz in den Oratorien von S. Spirito, S. Felice und del Carmine) zum Theil aber auch auf den Plätzen vor den Kirchen zur Aufführung gebracht. In Rom war es hauptſächlich immer noch die Brüderſchaft del Gonfalone, in Modena die von S. Pietro Mar-

[1]) A. a. O. S. 120.

tire, andere in anderen Städten, welche dieſe Darſtellungen aufführten.

Die Regelmäßigkeit und der öffentliche Charakter, welchen die weltlichen Spiele gewonnen hatten, ſcheint zu Vereinigungen geführt zu haben, die deren Ausführung in die Hand nahmen. Einzelne dieſer Vereinigungen ſtellten ſich unter den Schutz einer Kirche, deren Namen ſie führten, vielleicht um das Recht zu gewinnen, auch geiſtliche Spiele aufführen zu dürfen. Beſonders in Florenz haben wir vielen Benennungen dieſer Art zu begegnen. So der Compagnia di S. Francesco, S. Bastiano, S. Jacopo, S. Alberto, S. Niccolò, dell' Agnese, della purificazione, dell' Orvoiuolo etc. Andere nahmen dagegen weltliche Namen, meiſt ſcurriler Art, an, von denen die compagnie de' Rozzi (der Groben) und degl' Intronati (der Blödſinnigen), beide in Siena, wohl zu den älteſten gehören. Später eigneten ſie ſich zum Theil die Namen congrega und accademia an; die Compagnia de' Rozzi jedoch erſt 1531 den Namen der congrega und faſt ein Jahrhundert ſpäter den der accademia.[1]) Die Maſſe der im folgenden Jahrhundert entſtandenen Akademien iſt eine ganz ungeheure. Man kann ihre Namen bei Quadrio und bei Tiraboschi[2]) verzeichnet finden. Nicht alle dieſe Akademien verfolgten ſchauſpieleriſche Zwecke, wie gleich die bedeutendſte von ihnen, die von Lionardo Salviati gegründete Accademia della crusca (die Kleienakademie) beweiſt, deren Name auf ihren vornehmſten Zweck, die Sprachreinigung, hindeutet. Wir werden im Laufe dieſer Darſtellung verſchiedene dieſer Geſellſchaften und Akademien zu berühren haben. Ihre Zuſammenſetzung war eine

[1]) Die Annahme, daß Leo X. alljährlich Schauſpieler der Accademia de' Rozzi nach Rom kommen ließ, wird durch dieſe den Mittheilungen Palermo's (I manoscritti palatini etc.) entnommene Angaben berichtigt. Nach ihm ſind es ſieneſiſche Handwerker geweſen, aus denen dann möglicherweiſe die Congrega de' Rozzi hervorging. Die Spiele, die Palermo von ihnen vorfand, ſind meiſt nur ſchwankartige Streit- oder Geſprächsſpiele. Die Accademia de' Rozzi, von welcher 1775 eine Geſchichte (Storia dell' Accademia de' Rozzi, Siena) erſchien, machte ſich nämlich ſpäter durch die Herausgabe der Theaterſtücke ihrer Mitglieder verdient. Das Verzeichniß aller der davon gedruckt oder handſchriftlich noch vorhandenen Stücke iſt in jener Geſchichte aufgenommen. Siehe auch Quadrio, Della Storia e delle ragione d'ogni poesia. III. S. 63.

[2]) A. a. O. VII. S. 203. Er gibt auch die Literatur davon an.

verſchiedene, das Talent aber brach ſich überall Bahn. Zunächſt wohl nur aus Dilettanten gebildet, entwickelte ſich dieſer Dilettantismus bei einzelnen aber bald zum Berufe. Sie nöthigten die Höfe, ſich ihrer zu bedienen, zum Theil vielleicht auch die Berufsſchauſpieler, ſich ihnen anzuſchließen. Möglich, daß ſie ſich dann hier und da der Stegreifſpiele dieſer letzteren bemächtigten, worauf z. B. der Umſtand hindeutet, daß man dem Cherea die Erfindung der commedia dell' arte zuſchreibt und Ruzzante Maskenkomödien ſchrieb (worauf ich ſpäter zurückkomme), oder daß umgekehrt die Berufsſchauſpieler ihre Stegreifſpiele unter dem Einfluß der kunſtmäßigen Stücke der compagnie und academie verbeſſerten und weiter ausbildeten und aus letzteren Truppen reiſender Berufsſchauſpieler hervorgingen oder den Charakter derſelben gewannen.

So ſcheinen die Schauſpieler des ferrareſiſchen Hofs, die früher aus Cavalieren und Beamten deſſelben beſtanden, im letzten Jahrzehnd des 15. Jahrhunderts ſchon Berufsſchauſpieler geweſen zu ſein oder ſich doch zu dieſen allmählich umgebildet zu haben, da ſich der Herzog von Mailand dieſelben zu einem Feſte erbat, der Herzog Ercole in einem Briefe an Franz von Gonzaga, vom 5. Februar 1496, aber bedauert, dieſem gewiſſe von ihm erbetene Copien plautiniſcher und terenzianiſcher Stücke nicht ſchicken zu können, weil die Schauſpieler, welche ſie aufführten, ſich nach aller Herren Länder, beſonders nach Neapel, und Frankreich zerſtreut hätten, um ihre Künſte weiterzutragen. [1]) Von Rom wiſſen wir bereits, daß hier damals Inghirami vor allen anderen glänzte und die Pompomancii ſich eines weitreichenden Rufes erfreuten. Von Caracciolo in Neapel war auch ſchon die Rede. Hier, ſowie in den Städten Umbriens und Toscana's, beſonders in Siena, vielleicht auch ſchon jetzt in Venedig [2]) ſcheint die eigentliche Heimath der volksthümlichen Spiele geweſen zu ſein, von wo ſie ſich aber ſchon damals weiter verbreitet hatten.

---

[1]) Tiraboschi, a. a. O. T. VI. p. III. S. 1325. Einige dieſer Schauſpieler werden hier namentlich angeführt, ſo Zacchagnino, Scarlattino, Pignatta und Ruino, von denen der letztere damals in Frankreich war.

[2]) Die Nachricht Sanſovino's, daß in Venedig die Schauſpiele erſt nach

IV.

Das Luſtſpiel der Italiener im ſechzehnten Jahrhundert.

Die commedia erudita: Bibbiena; Lodovico Arioſto; Ercole Bentivoglio; Luigi Alamanni; Benedetto Varchi; Lorenzo II.; Battiſta Gelli; Machiavelli; Aretino; Lodovico Dolce. — Veränderter Geiſt der Zeit; Reſtauration der Kirche; die Inquiſition; Einſchränkungen des Schauſpiels. — Die Luſtſpieldichter der florentiniſchen Schule: Agnolo Firenzuola; Cecchi; Grazzini, gen. il Lasca; Francesco d'Ambra; Lionardi Salviati; Rafaello Borghini. — Das romantiſche Luſtſpiel: Ricchi; die Accademia de' Rozzi und degli Intronati in Siena; die Commedia degli Ingannati; Niccolò Secco oder Secchi; Aleſſandro Piccolomini; Sforza d'Oddi; Girolamo Parabosco. — Ausbreitung der dramatiſchen Spiele. — Neapolitaniſche Luſtſpieldichter: Giordano Bruno; G. B. Porta. — Rückblick auf das Luſtſpiel des vorliegenden Zeitraums.

Wir haben geſehen, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts unter dem Einfluſſe des Dramas der Alten und in Anlehnung an die Formen des mittelalterlichen Dramas, ſowohl aus dieſem, wie jenem, verſchiedene Formen und Arten eines neuen weltlichen Dramas entſtanden, welche mehrentheils von einem gelehrt-höfiſchen, zum Theil aber auch von einem national-politiſchen und national-romantiſchen Charakter waren.

Die Entwicklung, welche die epiſche Dichtung unter dem Einfluſſe der nordfranzöſiſchen und ſpaniſchen im 15. Jahrhundert nahm und welche durch die Dichtungen der Reali di Francia des Buovo d'Antona, des Morgante maggiore Luigi Pulci's, des Orlando innamorato Bojardo's, ſowie ſpäter durch den Orlando furioso Arioſto's bezeichnet wird, ſchien der Ausbildung eines romantiſch gefärbten nationalen Dramas günſtig zu ſein. Doch war es von dieſen drei Dichtern wohl nur dem Bojardo wahrhaft ernſt mit der von ihm geſchilderten romantiſchen Welt, während Arioſto die ſeine ſchon ironiſch beleuchtet, Teofilo Folengo in ſeinem Orlandino, Francesco Berni in ſeinem Orlando innamorato dieſelben aber nur noch parodiſtiſch behandelt. Zwar werden wir das romantiſche Drama ſich auch noch jetzt weiter entwickeln ſehen, doch läßt ſich

---

1500 eingeführt worden ſeien, iſt jedenfalls unrichtig. Schon in dem letzten Jahrzehend fanden hier bei Gelegenheit eines Beſuchs des Herzogs Lodovico Sforza Schauſpiele auf öffentlichen Bühnen ſtatt.

ſchon aus dem Verhalten des bedeutendſten Vertreters des romantiſchen Epos, aus dem Verhalten Arioſto's zum Drama erkennen, wie wenig dieſes letztere von jener romantiſchen Strömung zu hoffen hatte, da grade er zu den Begründern der zunächſt ganz höfiſchen commedia erudita, des gelehrten, des aus dem Studium der Komödie der Alten und nach ihrem Vorbilde entſtandenen Luſtſpiels gehört.

Man hat öfter darüber geſtritten, ob er oder Bernardo Dovizio den erſten Schritt hierzu that. Wie Fernow [1]) nachgewieſen, muß Arioſto bereits 1494 an ſeinem erſten Luſtſpiel, La Cassaria, gedichtet haben. Gewiß aber ward es von ihm noch vor 1498 zu Ende geführt, weil er in dieſem Jahre bereits ein zweites Luſtſpiel: I Suppositi, gedichtet hat. Erſt 1508 wurde jedoch die Cassaria und ein Jahr ſpäter I Suppositi zur Aufführung gebracht, während nach Tiraboschi die Calandria des Dovizio ſchon zwiſchen 1504 und 1508 in Urbino aufgeführt worden iſt, nach Fernow freilich nur kurze Zeit ſpäter als in der ſie geſchrieben worden, wogegen ſie nach dem Urtheile der Zeitgenoſſen eine Jugendarbeit des 1470 geborenen Dichters geweſen ſein ſoll. Ohne hierdurch die Altersfrage beider Stücke, der Caſſaria und der Calandria, entſcheiden zu wollen, will ich mich der Darſtellung der älteren Literarhiſtoriker anſchließen und die Calandria voranſtellen.

Bernardo Dovizio (oder auch Divizio) [2]) nach ſeinem Geburtsort Bibbiena (im Caſentiniſchen), in dem auch Berni das Licht der Welt erblickte, Bibbiena genannt, wurde am 4. Auguſt 1470, vier Jahre vor Arioſto, acht vor Triſſino geboren. Obſchon von niedriger Herkunft ſchwang er ſich bald durch Geiſt, Talent und die Liebenswürdigkeit ſeiner Natur zu höheren Stellungen auf und gewann, wie man ſagt, als Secretär des Cardinals Giov. de' Medici ſolchen Einfluß auf die Erwählung des letzteren zum Papſte (Leo X.), daß dieſer ihn aus Dankbarkeit noch in demſelben Jahre (1513) zu ſeinem Schatzmeiſter und zum Cardinale ernannte. Dovizio hatte beim Erſteigen jeder Sproſſe der Leiter, die ihn zu

---

[1]) Leben Lodovico Arioſto's. Zürich 1809. S. 26.

[2]) Ruth, a. a. O. II. S. 519. Ginguené, a. a. O. T. IV. S. 164. Klein, a. a. O. IV. S. 392.

dieſer letzten Ehre geführt, ganz wie ſein Herr gedacht, der beim Beſteigen des päpſtlichen Stuhls zu ſeinem Bruder geſagt hatte: „Laßt uns, da wir nun Papſt, auch des Lebens genießen!“ Er war der Liebling der ſchönen und leichtfertigen Frauen Roms, er hatte ſie mit all ihren Reizen und Fehlern kennen gelernt und wenn er ſie nun eben ſo ſchamlos in ihrer Schamloſigkeit darſtellte, ſo wußte er, daß auch noch dies ſie ergötzen würde. Bibbiena war, wie Gregorovius ſagt, der eigentliche Freudenmeiſter und Director aller Luſtbarkeiten, beſonders des Carnevals und Theaters am Hofe Leo X. und doch ſchreibt man dieſem ſeinen am 9. November 1520 plötzlich erfolgten Tod zu. Man ſagt, daß Bibbiena in geheime Unterhandlung mit Franz I., dem Gegner des Papſtes, getreten ſei, und dieſer ſich hierfür gerächt und durch Gift deſſelben entledigt habe. Bibbiena's Calandria [1]) gehört zu den unzüchtigſten Stücken. Ebendeshalb gibt ſie zugleich einen Maßſtab für die Beurtheilung der Sitten der Zeit, da ſie nicht nur zuerſt vor den Damen des feinen Hofs von Urbino, ſondern auch zu Ehren der Prinzeſſin Iſabella Gonzaga am päpſtlichen Hofe zu Rom aufgeführt wurde, welche an ihr ſo großes Gefallen fand, daß ſie ſowohl in Mantua, als bei einem zweiten Beſuche derſelben in Rom, vor ihr wiederholt werden mußte. Später (27. Sept. 1548) fand ſie in Lyon zu Ehren der Anweſenheit Heinrichs II. und Catharina's von Medicis ſtatt, was, wie man ſagt, die erſte Anregung zur Einführung des italieniſchen Theaters in Frankreich gegeben haben ſoll. 1569 fand auch am baierſchen Hofe in Deutſchland eine Vorſtellung jener Komödie ſtatt.

Man wird bei Beurtheilung der Aufnahme dieſes Stücks zu berückſichtigen haben, daß man im Mittelalter, und in ſüdlichen Ländern noch heute, die natürlichen Dinge, daher auch das Verhältniß der Geſchlechter ohne Anſtoß und Lüſternheit freier und nackter behandelte als jetzt und ſelbſt noch als früher bei uns, ſowie, daß es der durch die claſſiſchen Studien zur Mode gewordene Ton mit bedingte. Auch muß zur Entſchuldigung des Verfaſſers der Calandria hinzugefügt werden, daß er ſeinen Gegenſtand mit einer in ihrem Uebermuth faſt naiven Luſtigkeit behandelt und das Ab-

[1]) Roma, 1524, erſte Ausgabe.

ſtößige hierdurch gemildert hat. Immer aber bleibt es unerhört, daß eine ſolche Dichtung einen kirchlichen Würdenträger zum Verfaſſer und einen Papſt zum fördernden Zuſchauer hatte, der ſich nicht entblödete, ſie vor den vornehmſten Frauen ſeiner Zeit in ſeiner eigenen Hofhaltung und in ſeiner Gegenwart darſtellen zu laſſen.

Bibbiena wurde zu ſeinem Stück von den Menächmen des Plautus und derſelben Novelle des Cinthio und des Bandello angeregt, welche Shakeſpeare's „Was ihr wollt," ſei es direct oder indirect mit zu Grunde liegt. Auch hier ſind die Zwillingsgeſchwiſter, Lidio und Santilla, verſchiedenen Geſchlechts, aber es iſt der Geſchlechtspunkt ſelbſt, aus welchem der Dichter die lächerlichen Verwirrungen des Stückes und ihre Auflöſung in der cyniſchſten Weiſe hervorgehen läßt. Das ſinnliche Verlangen der an einen alten Einfaltspinſel verheiratheten Fulvia nach dem, wie ſie glaubt, ihr untreu gewordenen Buhlen, Lidio, iſt das ſchamloſe Gegenbild zu dem zwar thörichten, aber doch nicht unkeuſchen Verlangen Olivia's nach der ſie verſchmähenden Viola. Während die Verwechslung Sebaſtians mit Viola aber dieſem phantaſtiſchen Irrthum Olivia's eine befriedigende Löſung bringt, findet bei Bibbiena zunächſt das Gegentheil ſtatt. Die Frechheit des Stücks gipfelt in dem klagenden Ausruf des ſchamloſen Weibes: Misero me, che ho quel che cercai e trovato quel che non voleva! ſowie in dem Einfalle Fannio's, Santilla für einen Hermaphroditen auszugeben, bei welchem unter dem Einfluß eines geheimen Zaubers abwechſelnd das eine oder das andere der beiden Geſchlechter hervortreten ſollte. Den Namen hat dieſes Luſtſpiel nach dem Calandro, dem gehahnreihten Gatten der Fulvia, welcher ſich ſelbſt wieder in den mit ſeiner Gattin in Frauenkleidern verkehrenden Buhlen verliebt hat und dieſen, den er für ein Weib hält, für ſeine Lüſte gewinnen will. Die freche Behandlung des Ehebruchs, als einer ſich von ſelbſt verſtehenden Sache, wird wenigſtens dadurch etwas gemildert, daß Fulvia's Ehe jeder ſittlichen Grundlage entbehrt, da ſie durch ihre Brüder dazu gezwungen wurde und Calandro ein verächtlicher Menſch iſt. Um ſo anſtößiger iſt aber der Ausgang des Stücks, der darin beſteht, daß Fulvia, um für ihr ehebrecheriſches Verhältniß zu Lidio einen Deckmantel zu gewinnen, deſſen Schweſter

Santilla, im Einverſtändniſſe, mit ihrem eigenen Sohne vermählt, ſo daß dieſe gewiſſermaßen von ihr zu Hehlern und zu Gelegenheitsmachern jenes ſchmählichen Verhältniſſes gemacht werden.

Hält man es für zuläſſig, daß, wie es hier von Bibbiena geſchehen, bei der Behandlung des Komiſchen von aller Sitte und Scham abgeſehen werden darf, ſo wird man im Uebrigen die Calandria nur loben können. Die Verſtöße gegen die Wahrſcheinlichkeit, deren er ſich dabei ſchuldig macht, ſind bei einer ſo burlesken Darſtellung, wie die ſeine, ſicher erlaubt. Wohl wird ſchon hierdurch die Dichtung in ein niedriges Gebiet verwieſen, doch ſtellt ſie ſich da als eine im Ganzen feine Behandlung des Niedrigen dar, inſofern ſie ununterbrochen geiſtig belebt iſt und mit Ausnahme des Schluſſes die ihr eigenthümliche Sphäre einer übermüthigen, zügelloſen Luſtigkeit nirgend verläßt. Ja, die Calandria muß trotz ihres verächtlichen Inhalts ſogar als eine bedeutende Erſcheinung in der Entwicklung des italieniſchen Dramas deshalb angeſehen werden, weil ſich in ihr ein klarerer Begriff vom Weſen des Dramatiſchen und ein richtigeres Gefühl für die Eigenthümlichkeit des dramatiſchen Ausdrucks und der dramatiſchen Bewegung, als in irgend einer der früheren dramatiſchen Dichtungen dieſes Landes zeigt. So leichtfertig der Autor es auch mit dem Inhalte nahm, ſo ſorgfältig behandelte er dagegen die Form. Wie er denn auch im Vorworte zu dieſem Luſtſpiele ein großes Gewicht darauf legt, es in Proſa und im Geiſte ſeiner eigenen, und nicht in dem einer vergangenen Zeit geſchrieben zu haben. Er tritt hier mit Wärme für die Sprache ſeines Landes, im Gegenſatze zur lateiniſchen, ein, die zu dieſer Zeit die commedia erudita noch völlig beherrſchte: „Bene è di se inimico, chi l'altrui lingua stima più che la sua propria. So io bene che la mia m'è si cara, che non la darei per quante lingue oggi si trovano.“ In der That hat er die italieniſche Sprache vortrefflich zu ſeinem Zweck zu gebrauchen verſtanden. Sein Dialog iſt von einem lebendigen Fluß, von einer dramatiſchen Beweglichkeit und Kraft des Ausdrucks, die noch heute als Muſter dienen dürfen.

Dem Geiſtlichen Bibbiena freilich wird nichts entſchuldigen können, daß er dieſe luſtige, aber ſchamloſe Komödie geſchrieben,

den Poeten Bibbiena wohl aber dieſes, daß ein Geiſt, wie der Arioſto's und der Machiavelli's, denſelben Weg auf dieſem Gebiete verfolgte, da dieſe Männer, wie leichtlebig ſie beide auch ſein mochten, doch zugleich von dem ernſten Streben ſtrenger Pflichterfüllung beſeelt waren, was jener im Dienſte ſeiner Herren und in dem Verhältniſſe zu ſeiner Familie, dieſer als Staatsdiener hinlänglich dargethan hat. Dieſes beweiſt, daß die Richtung, welche die italieniſche commedia erudita damals nahm, tiefer in den allgemeinen Anſchauungen der Zeit, als in den individuellen Perſönlichkeiten der Dichter begründet lag. Auch war deren Verhalten nur eine weitere Conſequenz jenes Geiſtes, welcher die Moral von der Politik, die Religion von der mechaniſchen Frömmigkeit und von dem kirchlichen Glauben trennte, denn es beſtand zuletzt ja nur darin, daß ſie die Scham und das Sittliche ganz von dem Komiſchen ausſchloſſen, wozu die Anleitung ſchon in den römiſchen Komödien lag und eine einſeitig aufgefaßte Stelle des Ariſtoteles noch mit beitragen mochte, welcher in ſeiner Poetik ſagt, daß die Tragödie es mit der Darſtellung der beſſeren, die Komödie aber mit der der ſchlechteren Menſchen zu thun habe. Daher es denn möglich iſt, daß dieſe Dichter, deren Werke wir heute als ſchamlos und ſittenverderblich beurtheilen, doch damit nützen zu können glaubten, was in nicht wenigen der ihnen vorausgeſendeten Prologe auch gradezu ausgeſprochen wird. Andererſeits trat in verſchiedenen Luſtſpieldichtern einer um etwas ſpäteren Zeit, wie z. B. in Varchi, doch ſchon ein deutliches Gefühl hervor, daß dieſe Art der Komödie ſittenlos, tadelnswürdig und verderblich ſei.

Lodovico Arioſto,[1]) am 8. Sept. 1474 zu Reggio im Modeneſiſchen geboren, ſtammte aus einem alten, ſchon im 11. Jahrhundert blühenden Geſchlechte Bologna's, von welchem ſich ſpäter (im 14. Jahrhundert) einige Glieder in Ferrara niedergelaſſen hatten. Hier wurde es durch die Liebe des Marcheſe Obizzo von

[1]) Simone Fornari, Vita di Lodovico Ariosto, Venezia 1549. — Giambattiſta Pigna, daſſelbe, Venezia 1553. — Girolamo Garofalo in der Ausgabe des Orlando furioſo des Fr. de' Franceſchi, Venezia 1584. — Mazzuchelli, a. a. O. I. II. S. 1060. — C. L. Fernow, a. a. O. — Klein, a. a. O. IV. S. 277. — Ginguené a. a. O. IV. S. 348. — Adolf Stern, Geſchichte der neueren Literatur II. S. 15. Leipzig.

Eſte zu der ſchönen Lippa Arioſto ſogar mit dem Eſtenſiſchen Hauſe verwandt. Lodovico ſtammte jedoch von Niccolò ab, einem Bruder der Lippa. Sein Vater, welcher im Dienſte des Herzogs Ercole I. ſtand, war ein Mann von ſtarrem Charakter. Er hatte den Sohn zum Studium der Rechte beſtimmt, ſo daß deſſen poetiſche Neigungen dieſem Willensentſchluß gegenüber lange einen ſchwierigen Stand hatten. Lodovico hatte nämlich ſchon früh Gelegenheit im Schloſſe zu Ferrara gefunden, den glänzenden theatraliſchen Aufführungen beizuwohnen, die dieſen Hof ſo berühmt machten. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher, denn nur zu bald ſpielte der Knabe nun ſelbſt mit ſeinen Geſchwiſtern Komödie, wozu er die Dichtungen lieferte. Die Caſſaria, wie man glaubt im Jahr 1794 entſtanden, iſt jedenfalls nicht ſein erſter dramatiſcher Verſuch. Sie iſt ganz nach römiſchem Vorbild verfaßt, wobei ich es unentſchieden laſſe, ob er die römiſche Komödie nur aus jenen Darſtellungen des ferrareſiſchen Hofs oder auch unmittelbar aus dem Studium der lateiniſchen Dichter kannte. Jedenfalls darf man den Ausſpruch Arioſto's in der Satire an Bembo: er habe im Alter von 20 Jahren kaum ſo viel Latein gewußt, um den Phädrus zu verſtehen, keine zu wörtliche Auslegung geben, da er ja doch die lateiniſche Sprache verſtehen mußte, um die Rechte ſtudiren zu können, und ſchon bei Beginn dieſer Studien die Aufmerkſamkeit ſeiner Lehrer durch eine lateiniſche Rede erregen konnte. Allein Arioſt verſtand unter der Kenntniß einer Sprache und eines Dichters doch etwas mehr, als das bloße Wortverſtändniß, und ſeine auf die Erfaſſung des Geiſtes und des Gefühls für die Form einer Sprache und Dichtung gerichteten Studien mögen allerdings erſt begonnen haben, als es ihm, nach fünfjährigem Beſuche der Rechtsſchule, den Widerſtand ſeines Vaters zu brechen, gelungen war. Er beſuchte zu dieſem Zwecke und mit großem Erfolge die Vorträge des Humaniſten Gregorio von Spoleto, der ſich damals in Ferrara aufhielt. Ob er ſich aber dem Cardinal Ippolito d'Eſte wirklich, wie man erzählt, durch ein lateiniſches Hochzeitlied empfohlen habe, laſſe ich lieber dahingeſtellt, da dieſer ja ſpäter an ſeiner Dichtung ſo wenig Antheil nahm, daß er zum Dank für die Widmung des Orlando furioso nichts weiter als die Worte für den enttäuſchten Dichter hatte: „Meſſer Lodovico, dove trovaste mai tante coglionerie?“

Wie es ſich damit auch immer verhalten möge, Lodovico trat 1503 in die Dienſte des hochfahrenden und gelegentlich gewaltthätigen Cardinals, welcher auf einer Jagd ſeinem Bruder in ſeiner Gegenwart die Augen ausreißen ließ, nur weil ſeine Concubine zu gern und zu tief in dieſelben geblickt hatte. Wie wenig er des Dichters poetiſches Genie zu ſchätzen wußte, um ſo mehr hielt er auf deſſen perſönlichen Umgang, auf deſſen Geiſt und Geſchäftsroutine. Trotzdem belohnte er die Dienſte deſſelben nur kärglich, obſchon es ihm nicht verborgen war, welche Sorgen den Dichter damals belaſteten, nachdem ihm durch den 1500 erfolgten Tod ſeines Vaters, der nur ein geringes Vermögen hinterlaſſen hatte, die Unterhaltung und Verſorgung ſeiner jüngeren Geſchwiſter zugefallen war — eine Verpflichtung, deren Erfüllung er ſich mit großer Aufopferung unterzog.

Die Würdigung ſeines großen Heldengedichts, welches er 1504 oder 1505 begann und von welchem 1516 die erſte Ausgabe erſchien, gehört nicht in dieſes Werk. Ueberdies iſt das Urtheil Goethe's im Taſſo, welches die vorzüglichen Eigenſchaften deſſelben zuſammenfaßt, in Aller Munde. Ich habe nur noch hinzuzufügen, daß die Schwäche deſſelben hauptſächlich in dem Mangel an Einheit, in einem ungenügenden Verhältniß des Einzelnen ſowohl zu einander wie zum Ganzen beruht, weil dieſer Mangel, wennſchon in anderer Weiſe, auch wieder bei ſeinen Komödien hervortritt. In die Zwiſchenzeit fallen Arioſto's Geſandtſchaften an Papſt Julius II., von denen die letzte ihm beinahe das Leben koſtete, weil der mit der Politik des Herzogs von Ferrara unzufriedene Papſt ihn in ſeiner barbariſchen Wuth beinahe in's Meer werfen ließ. In der Folge lockerte ſich das Verhältniß Arioſto's zu dem Cardinal, ſeinem Herrn. Das hohe Lob, das er demſelben in ſeiner großen Dichtung gezollt, wurde in den Satiren des Dichters faſt ganz wieder zurückgenommen. Es ſcheint, daß er ſchon zwei Jahre vor deſſen Tode, d. i. 1519, in den Dienſt des Herzogs Alfonſo, des Bruders deſſelben, trat, der ihn mehr noch als Freund, wie als Diener behandelte, zur Verbeſſerung ſeiner Vermögensverhältniſſe bei den eigenen, durch die langandauernden Kriege beſchränkten Mitteln, aber nur dadurch beitragen konnte, daß er ihm den grade offen gewordenen einträglichen Poſten des Statthalters

der Garfagnana überwies (1522). Dieſes Amt war aber mit ſo viel Entbehrungen und Ungemach verknüpft, daß der Dichter ſeine Rückberufung (1525) nach Ferrara als eine Erlöſung begrüßte. Er zog überhaupt dieſe Stadt jedem anderen Orte der Welt vor. Doch glaube ich nicht, daß zu dieſer Vorliebe das Ehebündniß, welches er heimlich mit der ſchönen Aleſſandra, der Wittwe Tito Strozzi's, geſchloſſen hatte, ſo weſentlich beitrug, da dieſe ihm ja ebenſo gut nach jedem anderen Ort hätte folgen können. Wahrſcheinlicher iſt, daß der Glanz des ferrareſiſchen Hofs dieſe Anziehungskraft auf ihn ausübte.

Arioſto, wie ſehr auch, nach ſeinem eignen Geſtändniß, den Reizen der Liebe geneigt — heißt es doch mit vielleicht poetiſcher Uebertreibung in ſeiner lateiniſchen Elegie „De diversis amoribus", daß er immer wechſelnd, der Geliebten viele und nie genug habe — hielt nicht minder auf Unabhängigkeit und auf die Geheimhaltung ſeiner zärtlichen Abenteuer. Zwei Söhne ſind aus ſolchen Verhältniſſen hervorgegangen: Virginio, den er ſpäter auch anerkannte, und Giambattiſta, den er, man weiß nicht aus welchem Grunde, von ſeinem Teſtamente ausſchloß. Einer der Schönen, die ihn in das Joch der Liebe gebeugt hatten, gelang es jedoch, ſeine Scheu gegen ein unauflösliches Bündniß zu überwinden. Indeß iſt es wahrſcheinlich, daß er ſeine Ehe nur deshalb geheim hielt, um einiger geiſtlichen Pfründen nicht verluſtig zu gehen.

In Ferrara nahmen ihn beſonders die theatraliſchen Feſte wieder in Anſpruch, da er von ſeinem herzoglichen Herrn nicht nur mit der Leitung derſelben, ſondern auch mit den Ueberſetzungen verſchiedener plautiniſcher und terenzianiſcher Stücke betraut wurde, die ſämmtlich, bis auf die Namen verloren gegangen ſind [1]). Doch auch mit eigenen dramatiſchen Arbeiten trat jetzt der Dichter wieder hervor. Er hatte, wie er ſelbſt in einem Briefe vom 16. Jan. 1520 an Leo X. ſagt, ſchon um 1510 eine neue Komödie, Il negromante, und wahrſcheinlich gleich in dem Versmaß begonnen, in dem ſie uns vorliegt. Die Arbeit war aber damals liegen geblieben. Erſt jetzt, auf Veranlaſſung des Papſtes, hatte er ſie in wenigen Tagen

[1]) Nur Giraldi nennt die Andria und den Eunuchen; Formione den Prospero.

vollendet. Schon im vorausgehenden Jahre war ſeine Komödie I suppositi vor dieſem aufgeführt worden. Es iſt unwahrſcheinlich, daß dieſes ſchon die metriſche Ueberarbeitung war, weil der Prolog zu dieſer letzteren auf ein Ereigniß anſpielt, das erſt 1524 ſtattgefunden [1]). Auch erſchien im Jahre 1525 noch eine Ausgabe der Proſadichtung [2]), nachdem früher davon eine andere in Siena erſchienen war.

Zu welcher Zeit die Lena, die vierte Commedia des Dichters, entſtanden, wiſſen wir nicht; doch heißt es, daß ſie erſt 1528 zum erſten Male in dem vom Herzog von Ferrara in einem Saale des Schloſſes neuerbauten Theater dargeſtellt worden ſei, welches kurz zuvor mit der neuen Bearbeitung der Caſſaria eröffnet worden war und ſpäter in derſelben Nacht abbrannte, in welcher Arioſto zum Tode erkrankte. Eine fünfte Commedia: La Scolastica, welche, wie Pigna behauptet, für die Vermählungsfeier des Prinzen Ercole mit der Prinzeſſin Renata von Frankreich beſtimmt war, die 1528 ſtattfand, blieb damals liegen und wurde überhaupt erſt nach dem, am 6. Juni 1533 erfolgten Tode des Dichters von ſeinem älteſten Bruder Gabriel zu Ende geführt. Arioſto wurde Nachts in aller Stille in der Kirche San Benedetto begraben. Erſt 1573 ward ihm von ſeinem Freunde [3]) Agoſtino Moſti, ein Denkmal in der neuen Kirche der Benedictiner geſetzt, wohin dieſer die Aſche des großen Dichters übertragen hatte, und 1612 von einem Enkel ſeines Namens ein zweites noch glänzenderes Denkmal gegenüber der Grabſtätte errichtet, wozu Battiſta Guarini die Inſchrift verfaßte.

Arioſto ſtand mit vielen ſeiner berühmteſten Zeitgenoſſen in freundlichen Beziehungen, ſo mit den Cardinälen Gonzaga, Farneſe,

---

[1]) Das Erſcheinen der Kupferſtiche des Marcantonio nach Zeichnungen des Giulio Romano zu den Sonetti Lussuriosi des Aretino.

[2]) Bei Niccolò di Ariſtotile detto Zoppino in Venedig, ebenſo wie eine ſolche der Caſſaria, die beide in der Ausgabe der Opere di Ariosto von Stefano Orlandino, Veneto 1730, welche mir vorliegt, zum Abdruck kamen.

[3]) Klein, a. a. O. IV. S. 300 ſagt Jugendfreunde — was ſchon dem Beiſatze: „und Lehrer" widerſpricht. Ginguené ſagt auch in der That nur „qui avait été dans sa première jeunesse disciple de l'Arioste".

Sabiata, Bibbiena und Bembo, mit Künſtlern wie Rafael, Doſſo Doſſi, Tizian und den beiden Garofalos. Das ähnlichſte Porträt deſſelben ſoll ſich im Refectorium der Benedictinermönche zu Ferrara befinden, es iſt von Doſſo Doſſi nach dem Leben gemalt. Die dem Holzſchnitte der Ausgabe des Orlando furioso v. 1532 zu Grunde liegende Zeichnung rührt wahrſcheinlich von Tizian her. Eine genaue Beſchreibung der äußeren Erſcheinung und der Lebensgewohnheiten des Dichters findet ſich nach den Mittheilungen ſeines Sohnes Virginio und Pigna's bei Fernow [1]) und nach dieſem bei Klein. [2]) Bis zu ſeinem Tode war Arioſto um die Vervollkommnung ſeiner Werke bemüht. Mazzuchelli gibt bis zu deſſen Tode 7 verſchiedene Ausgaben des Orlando furioso und von den beſſeren der bis 1753 erſchienenen Ausgaben nicht weniger als noch 68 an. Jetzt iſt dieſe Zahl über 100 geſtiegen. Die Commedie erſchienen geſammelt zuerſt in Florenz 1724 und in Venedig 1736 [3]).

Arioſto's Luſtſpiele lehnen ſich ungleich mehr an die Komödien der Alten an, als das Luſtſpiel des Bibbiena. Sie ſtehen im Ganzen an dramatiſcher Beweglichkeit gegen dieſes zurück, was beſonders von den metriſch bearbeiteten gilt. Sie bieten dafür, auch ſchon die einzelnen Stücke, eine größere Breite der Lebensanſchauung, eine größere Mannichfaltigkeit der Lebensverhältniſſe dar; freilich nicht immer zum Vortheil, da es zuweilen auf Koſten der reinen Luſtigkeit geſchieht. Arioſto zieht noch ganz andere Formen und Verhältniſſe des Unſittlichen, als die geſchlechtliche Schamloſigkeit in ſeine Darſtellung ein, wodurch er das ſittliche Gefühl nicht ſelten in noch anderer Weiſe verletzt. Dies läßt ſich gleich an der erſten ſeiner Komödien, an der Cassaria (das Schatzkäſtchen) erkennen. Hier iſt es der Diebſtahl und das Gefühl kindlicher Pietät, die in verletzender Weiſe behandelt werden. Erofilo ſtiehlt auf Anrathen

---

[1]) A. a. O. S. 169.

[2]) A. a. O. IV. S. 301.

[3]) Es iſt ungewiß, welches die älteſte Ausgabe der metriſchen Bearbeitungen der Caſſaria und der Suppoſiti iſt. Von letzteren erſchien 1552 eine franzöſiſche Ueberſetzung in Paris. Die älteſte bekannte Ausgabe des Negromante erſchien 1535 in Venedig, die von La Lena ebenfalls, La scolastica aber erſt 1546 ebendaſelbſt. Il negromante wurde 1562 (Paris) von Jean de la Taille in's Franzöſiſche überſetzt; I suppositi von Godard.

ſeines Dieners Volpino ſeinem Vater ein dieſem anvertrautes koſtbares Käſtchen, um es dem Kuppler Lucramo verpfänden und mit dem Erlöſe demſelben eine ſchöne Sklavin abkaufen zu können. Der Plan iſt, den Lucramo dann ſelbſt als den Dieb erſcheinen zu laſſen, was beſonders dadurch möglich wird, daß Caridoro, der Sohn des Richters, ebenfalls aus dem Erlöſe mit Nutzen zieht und die ſchöne Corisca den Händen des Kupplers zu entwinden ſucht.

I suppositi (die Untergeſchobenen) ſind dem Eunuchen des Terenz und dem Gefangnen des Plautus nachgebildet. Eroſtrato, ein junger Leichtfuß, iſt von ſeinem Vater aus Sicilien nach Ferrara geſchickt worden, um dort zu ſtudiren. Er verliebt ſich jedoch in ein Mädchen, Polineſtra, und tritt in den Dienſt ihres Vaters, Damonio, um in wilder Ehe mit derſelben leben zu können. Dieſes Verhältniß wird plötzlich durch die Werbung eines alten Pedanten geſtört, welcher den geizigen Vater durch das Anerbieten einer großen Mitgift gewinnt. Dulipo, Eroſtrato's Diener, rathet dieſem dem geizigen Damonio noch eine größere Mitgift zu bieten, indem er ſich ihm als den Sohn eines reichen Mannes zu erkennen gibt. Es wird zu dieſem Zwecke ein falſcher Vater geworben. Das Lügengewebe aber zerreißt, da auch der ächte Vater erſcheint, wodurch zugleich das ſcandalöſe Verhältniß zwiſchen Eroſtrato und Polineſtra enthüllt wird. Indeſſen machen die Väter zum böſen Spiel gute Miene und willigen, da beide ja reich ſind, die Partie daher als eine ſehr annehmbare erſcheint, in die ſchon vorgenoſſene Heirath der Kinder.

Klein hat darauf hingewieſen, daß, was ſich wohl jedem Leſer ſofort aufdrängen muß, das hier geſchilderte Motiv, nur ungleich zarter, von Shakeſpeare zu dem Verhältniß zwiſchen Lucentio und Bianca in der Widerſpänſtigen Zähmung benutzt worden iſt, wie dieſes Stück ja überhaupt ſeinen italieniſchen Urſprung in keiner Weiſe verläugnet. I suppositi ſind zwar weniger verletzend, als die Caſſaria, aber auch dürftiger in der Erfindung und weniger glücklich in der Compoſition.

Um ſo anſtößiger iſt dafür La Lena. Die Heldin iſt eine Kupplerin, deren Beiſchläfer, Fazio, ihr ſeine Tochter zur Erziehung anvertraut. Die Folgen können nicht ausbleiben. Sie verkuppelt das Mädchen für 25 Ducaten an den jungen Licinio, um welche

dieſer erſt wieder ſeinen Vater betrügt. Natürlich heilt auch hier eine Heirath die angerichteten Schäden. Doch wird Jedermann zugeben, daß gegen dieſe Komödie, welche den eleganten Hof von Ferrara entzückte und bei deren erſter Darſtellung ein noch junger Sohn des Herzogs den Prolog ſprach, die Calandria in ihrem burlesken Uebermuth doch noch erträglicher iſt.

In einer Zeit, in welcher der Unglaube ſo hart an den craſſeſten Aberglauben ſtieß, mußte natürlich die Negromantie in großem Anſehen ſtehen und ſich trefflich in ſatiriſcher oder burlesker Weiſe als Motiv benutzen laſſen. Schon Bibbiena hatte in ſeinem Uebermuth dieſe Schwäche der Zeit verſpottet; Arioſto machte ſie im Il negromante zum Mittelpunkt ſeiner ſatiriſchen Darſtellung. — Cintio hat heimlich Lavinia, die angenommene Tochter eines gewiſſen Fazio, geheirathet, wird aber bald darauf von ſeinem Pflegevater Maſſimo gezwungen, ein anderes Mädchen, Namens Emilia, zu heirathen. Er ſucht dieſe Ehe wieder aufzulöſen, indem er Impotenz vorſchützt und Emilia ganz unberührt läßt. Hiergegen wird nun ein Negromante zu Hülfe gerufen. Cintio iſt wirklich ſo dumm, daß er an die Zauberkünſte des letzteren glaubt und dieſen beſticht, damit er dieſelben nicht gegen ihn anwende. Hierzu tritt noch ein dritter Dummgläubiger in dem jungen Camillo, welcher Emilia liebt und ebenfalls ein Intereſſe daran hat, daß jene Heirath wieder aufgelöſt werde. Der Negromante ſeinerſeits ſucht jedem ſo viel Geld als möglich aus der Taſche zu ziehen. Doch findet das Stück weder durch ſeine Verſchlagenheit, noch durch das Gegeneinanderwirken der darin thätigen Thorheiten, ſondern nur erſt durch eine Erkennung die gewünſchte Auflöſung. Maſſimo entdeckt nämlich in Lavinia ſeine wirkliche Tochter und hat hierdurch hinreichenden Grund in die Löſung der Ehe Cintios mit Emilia zu willigen. Die Schürzung des Knotens iſt alſo ebenſo geſucht, wie deſſen Löſung kunſtlos. Der Reiz liegt eben nur in der Satire und in dem Anſtößigen des Verhältniſſes der Bigamie und der vorgeſpiegelten Unfruchtbarkeit Cintio's, zugleich aber noch, wie überhaupt bei Arioſto, in der glänzenden Ausführung des Einzelnen.

Die Scolaſtica übergehe ich, weil ſich nicht ſagen läßt, wie viel von ihr auf Arioſto's Rechnung zu ſtellen iſt.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA.

Man hat zuweilen in Arioſto's Komödien den Ariſtophaniſchen Geiſt gerühmt, und in der That dürfte bei ihm noch am meiſten etwas dem Entſprechendes zu finden ſein. Ich erinnere dafür an die Scenen zwiſchen Eroſtrato's Vater und Dulipo und zwiſchen dem ächten und falſchen Vater in der Caſſaria. Gleichwohl glaube ich nicht, daß Arioſto den Ariſtophanes kannte. Eine Ueberſetzung deſſelben erſchien, wie es ſcheint, erſt 1545 [1]). Griechiſch verſtand aber Arioſt wohl zu wenig, um dieſen Dichter im Originale geleſen haben zu können.

Zum Metrum hatte Arioſto für ſeine Komödien den endecasillabo sdrucciolo, d. i. den fünffüßigen Jambus mit daktyliſchem Abſchluß, gewählt. Obſchon dieſes Versmaß, zu welchem er zugeſtandenermaßen nur deshalb beſtimmt wurde, um ſich den lateiniſchen Vorbildern möglichſt zu nähern, durch das gleichmäßige Verſchleifen der Endſylben etwas Monotones und Undramatiſches hat, ſo war dieſe Wahl, wenn auch nur unbewußt, gleichwohl eine Art Fortſchritt, weil die noch weit undramatiſcheren Strophenformen der Octave und der Terzine ꝛc. hierdurch verabſchiedet wurden. Gewiß hatte die Proſa hierzu den Weg gebahnt und wie ſehr deren Anwendung die freiere dramatiſche Bewegung und die Beweglichkeit des dramatiſchen Ausdrucks begünſtigt hatte, geht aus einem Vergleich der in Proſa geſchriebenen Komödien Arioſto's mit ſeinen ſpäteren metriſchen Ueberarbeitungen hervor, die zwar im Einzelnen in der Charakteriſtik und Motivirung gewonnen haben mögen, von jenen Vorzügen aber eingebüßt und dies durch epiſche Breite erſetzt haben.

Der verso sdrucciolo des Arioſto fand nur eine verhältnißmäßig geringe Nachahmung. Von den ihn im Drama anwendenden Dichtern iſt der etwas ſpätere Ercole Bentivoglio [2]) hervorzuheben. 1506 geboren, entſtammte er einem edlen bologneſiſchen Geſchlecht, erhielt aber ſeine Erziehung am Hof zu Ferrara, wo er 1573 auch ſtarb. Bentivoglio hat ſich in verſchiedenen Dichtungs-

[1]) Nach dem Catalogue des comédies italiennes in Riccoboni's Histoire du théâtre italien, Paris 1730. I. 131, von Bartolomeo e Pietro Roſettini in Proſa.

[2]) Siehe die ausführliche Lebensbeſchreibung bei Ginguené IX. u. Mazzuchelli. V. II. p. II.

arten verſucht und wurde von ſeinen Zeitgenoſſen, ſowie von verſchiedenen nachlebenden italieniſchen Schriftſtellern dem Arioſto faſt gleichgeſtellt. Gewiß aber ſtand er ganz unter dem Einfluſſe deſſelben. In ſeinen Komödien: Il geloso (der Eiferſüchtige), I fantasmi[1]) (die Geiſtererſcheinungen) und I Romiti[2]) (die Einſiedler), von Quadrio als graziosissime bezeichnet, ſteht er noch ganz auf dem Standpunkt der directen Nachahmung der Alten. Sie ſind ausgezeichnet durch die Eleganz, Klarheit und Leichtigkeit der ſprachlichen Behandlung. Im Uebrigen wurden ſie aber gewiß überſchätzt.

Auch Luigi Alamanni, 1495[3]) zu Florenz geboren, 1555 in Paris geſtorben, ſchrieb eine Komödie, Flora[4]), in versi sdruccioli, wendete aber dabei, um dem Versmaße der Römer noch näher zu kommen, die 16 ſylbigen an. Ein Beiſpiel, das ebenſo ohne Nachahmung blieb, wie der Verſuch des Triſſino, in ſeine Simillimi[5]), einer freien Uebertragung der Menächmen des Plautus, den Chor einzuführen. Beiden werden wir noch bei der Tragödie zu begegnen haben. Dies gilt auch von Luigi Groto, gen. il Cieco d'Adria, der, obſchon er zu den ſpäteren Dichtern des Jahrhunderts gehört, doch den verso sdrucciolo in ſeinen drei Komödien Il tesoro, l'Alteria und l'Emilia wieder aufnahm, die auch in Lascivität mit den Arioſto'ſchen Luſtſpielen wetteifern. Zu den unbedingten Nachahmern der Alten gehören ferner Varchi und Lorenzino de' Medici. Benedetto Varchi[6]), 1502 in Florenz geboren, 1565 geſtorben, ausgezeichnet durch Gelehrſamkeit, hat ebenfalls eine Komödie in Proſa, La suocera[7]) (die Schwiegermutter), hinterlaſſen, die jedoch nichts weiter als eine Nachahmung der Hecyra des Terenz, zugleich aber ein Verſuch iſt, dem Luſtſpiel einen anſtändigeren Inhalt zu geben. Unglücklicherweiſe verlor es

---

[1]) Beide 1543 in Venedig erſchienen.

[2]) Iſt ebenſo, wie eine Tragödie, Ariana, verloren gegangen.

[3]) Eine ausführliche biographiſche Skizze bei Mazzuchelli, a. a. O. I. p. 244 und Ginguené V. 15.

[4]) Firenze, 1556.

[5]) Venezia, 1547.

[6]) Biographiſche Skizze bei Ginguené VIII, 283.

[7]) 1569.

aber dabei auch an Leben, Geiſt und an Luſtigkeit. Die Komödie l'Aridosio [1]) des Lorenzo II. de' Medici, geboren 1492, geſtorben 1519, deren Stoff den Adelphi des Terenz und der Moſtellaria des Plautus entlehnt iſt, ſei nur der hohen Stellung ihres Verfaſſers wegen erwähnt, doch wird ſie auch von verſchiedenen Schriftſtellern gelobt.

Es ſcheint hier der geeignete Ort, noch zweier anderer Erſcheinungen zu gedenken, die mit der vorliegenden Richtung der claſſiſchen Nachahmung in engem Zuſammenhang ſtehen. Giovanni Battiſta Gelli, den man wohl auch den Hans Sachs von Florenz genannt hat, wurde daſelbſt 1498 geboren. Zum Schuſterhandwerk erzogen, dem er länger auch treu blieb, ſchwang er ſich ſpäter durch Selbſtunterricht bis zum Akademiker auf, ſo daß er ſogar öffentliche Vorträge über Dante hielt. Auch ſchrieb er eine Abhandlung Ragionamento a dialogo intorno alla lingua, die einen Abriß der Entwicklung des Dramas enthält. Berühmt ſind ſeine Dialoge: I capricci del bottajo Giusti (Die Grillen des Böttcher Giuſti). In ſeinen Luſtſpielen La sporta [2]) (der Geldkorb) und Lo errore [3]) (der Irrthum) iſt Gelli im Tone ehrbarer als ſeine Vorgänger, wenn er es auch nicht in der Wahl des Gegenſtandes iſt. La sporta iſt übrigens nur eine Nachbildung der Plautiniſchen Aulularia. Obſchon ſich Gelli im Vorwort des Gegentheils berühmt, iſt er hier überhaupt wenig mehr als ein Nachahmer der Alten. Uebrigens war Gelli nicht der einzige poetiſche Schuſter von Florenz. Doch ſcheint auch der um 1567 blühende Lotto del Mazzo von claſſiſchen Anwandlungen ergriffen geweſen zu ſein, da unter den von ihm bei Quadrio [4]) verzeichneten Komödien eine mit dem Titel I Fabii angeführt iſt.

---

[1]) Bologna 1548. Sie wurde 1536 bei dem Hochzeitsfeſte des Herzogs Aleſſandro im Spedale de' Tintori aufgeführt. L'Arrivey hat ſie in's Franzöſiſche unter dem Titel Les esprits frei übertragen.

[2]) Firenze 1543.

[3]) Firenze 1556. Die geſammten Schriften erſchienen Firenze 1855 als Opere di Gelli.

[4]) A. a. O. S. 88. Sie wurde 1567 im Palazzo ducale nach der Taufe der Prinzeſſin Leonore aufgeführt. (Ancona nach dem Diario del Settimani. Codice dell' Archivio di Stato di Firenze.)

In einem ungleich nationaleren und dabei dem Bibbiena verwandten Sinne, doch diesem an künstlerischem Geist und Formgefühl überlegen, schrieb Machiavelli seine Mandragola, zu der er den Stoff unmittelbar aus den verdorbenen Zuständen des damaligen Lebens schöpfte, dieselben auch im Costüme der Zeit darstellte und hierbei die unzüchtige Sittenkomödie auf ihren Gipfel und zu höchster künstlerischer Ausbildung brachte.

Niccolò Machiavelli[1]), aus altflorentinischem Geschlecht, wurde am 5. Mai 1469 in Florenz geboren. Die Würde des Gonfaloniere war dreimal bei seiner, der Guelfenpartei angehörenden, Familie gewesen, auch ihm war wieder eine große Rolle im Staatsleben seiner Vaterstadt zu spielen vergönnt. 1498 erhielt er die Stelle eines Kanzlers der zweiten Kanzlei des Herrencollegiums. Später bekleidete er das Amt eines Staatssecretärs, von welchem ihm auch der Name: il Segretario fiorentino verblieb. Von durchdringendem Geist, reicher und geschärfter Lebensbeobachtung, erscheint er gewissermaßen als der vollendetste Ausdruck der vorherrschenden Anschauung der Zeit, welche die Bildung des Geistes über die des Gemüthes, die Zweckmäßigkeit, wenn auch nicht grade an die Stelle der Moral, so doch wenigstens über sie setzte. Alle die ausgezeichneten Eigenschaften, die sich an diesem Manne beobachten lassen, können hierauf zurückgeführt werden, so wie sich auch alle Widersprüche, mit denen sie behaftet erscheinen, hieraus erklären. Es kann uns daher auch nicht wundern, ihn bei seinen mannichfaltigen Gesandtschaften die verschiedensten Anschauungen mit demselben Eifer vertreten, die widersprechendsten Zwecke mit der gleichen Hingabe verfolgen und in seinen Discorsi sopra la prima Decade di Tito Livio[2]), in seinen florentinischen Geschichten[3]) und entschiedener noch in seinen Sette libri dell' arte

[1]) Vita del Machiavelli in der Ausgabe der Werke, Firenze 1782. Siehe auch Ginguené VIII. S. 3. Francesco de Sanctis, Storia nella litterat. ital. II. S. 63 u. f. Napoli 1873. Ad. Stern, a. a. O. II. S. 70. Settembrini, Lezioni de Litt. ital. II. p. 133. Napoli 1877. — Von Machiavelli's Werke ist als älteste Gesammtausgabe die florentinische von 1550 bekannt. Die neueste ist die von Passarini und Fanfani, Fir. 1873. — Eine deutsche Uebersetzung erschien von Joh. Ziegler, Karlsruhe 1838.

[2]) Wien 1532.

[3]) Firenze 1532.

della guerra [1]) für nationale Freiheit und Bürgertugend eintreten zu ſehen, während er andererſeits einen Caſtruccio Caſtracani als Muſter eines Patrioten aufſtellte, zu einem Ceſare Borgia, den er auf ſeinen blutigen Zügen gegen die Condottieri und Tyrannen der Romagna begleitete, mit Bewunderung aufblickte und auf ihn ſeine Hoffnungen für Italien ſetzte, eine „Mandragola" dichtete und ſeinen „Principe" [2]) ſchrieb. Er hat zwar den Vorwürfen, welche man ihm wegen dieſes letzteren gemacht, die Worte entgegengehalten: „Io ho insegnato a' principi esser tiranni, ma ho anche insegnato a' popoli come spegnerli." Richtiger aber würde es heißen: „Ich habe zwar die Völker gelehrt, wie man Tyrannen ausrottet, aber auch den Fürſten, wie man ſie unterjocht." Denn ein Mann von ſeiner Lebenserfahrung und ſeinem praktiſchen Geiſt hätte ſich ſagen müſſen, daß das letztere ungleich leichter als jenes zu erlernen und anzuwenden war, und er dafür auch ungleich leichter gelehrige und eifrigere Schüler finden werde.

Ich will mich zwar nicht auf die Seite derer ſtellen, welche behaupten, daß Machiavelli, indem er ſein Buch vom Fürſten, wie viele ſeiner anderen Schriften, nach ſeiner Verbannung von Florenz im freiwilligen Exil von Casciano ſchrieb, ſich damit dem Dienſte der Fürſten gradezu habe empfehlen wollen, aber auffällig iſt doch, daß er dieſes Werk, welches er urſprünglich dem Giuliano II. de' Medici widmen wollte und nach dem Tode deſſelben dem Herzoge Lorenzo II. gewidmet hat, längere Zeit zu veröffentlichen beanſtandete. Jedenfalls iſt gewiß, daß er beide Seiten der darin behandelten Frage mit voller Objectivität zur Entwicklung und Darſtellung brachte.

Machiavelli war eines der politiſchen Opfer, welche der Verrath ſeiner Vaterſtadt an die Mediceer zur Folge hatte. Er wurde nach der Rückkehr dieſer letzteren nicht nur ſeiner Aemter entſetzt (1512), ſondern auch in eine Unterſuchung verſtrickt, und nachdem er den Schrecken der Folter unterworfen worden war, aus Florenz verbannt. Er zog ſich nach ſeiner Beſitzung Casciano zurück, wo er die obenerwähnten Discorſi, ſein Leben des Caſtruccio Caſtracani,

[1]) Firenze 1521.
[2]) Rom 1538.

ſein Buch vom Fürſten und die Mandragola neben verſchiedenen anderen poetiſchen Arbeiten ſchrieb. Leo X., welcher bei Beſteigung des päpſtlichen Stuhls eine allgemeine Amneſtie erließ, hob auch hierdurch den Bann Machiavelli's mit auf. Wie ſehr es dieſen nach ſeiner Vaterſtadt zog, hielt er es aber doch, wie aus einem Briefe deſſelben v. J. 1513 an ſeinen Freund Francesco Vettori hervorgeht, für gerathener, ſeiner Sicherheit wegen in Casciano zu bleiben. Doch zeigt ſich bei dieſer Gelegenheit, wie ſehr es ihm andererſeits am Herzen lag, ein freundliches Verhältniß zu den Medici zu gewinnen. Der Herzog Lorenzo II. ſcheint aber bis zu ſeinem 1519 erfolgenden Tode jeder Annäherung ausgewichen zu ſein. Nicht ſo Leo X., der ſich inzwiſchen wiederholt ſeines Rathes bediente. Vielleicht, daß er dieſen durch Ueberſendung ſeiner Mandragola günſtig zu ſtimmen gewußt hatte, wenigſtens ließ ſie derſelbe ſowohl in Rom, als in Florenz (1515) vor ſich aufführen, daher ſie denn auch ſchon vor dieſer Zeit geſchrieben worden ſein muß. Auch ſoll ihn der Kardinal Julian, der ſpätere Papſt Clemens VII., mit der Abfaſſung der florentiniſchen Geſchichte beauftragt und ſich ſeiner zu Staatsgeſchäften bedient haben. Daher es nicht eben wahrſcheinlich iſt, daß Machiavelli an der durch den Tod Leo's X. in Florenz hervorgerufenen Verſchwörung betheiligt geweſen ſei. Auch blieb er von jeder Unterſuchung verſchont. Wohl aber ſcheint ihm ſeine Haltung hierbei das Mißtrauen und den Unwillen ſeiner Mitbürger zugezogen zu haben. Dies trat bei dem Umſturz, welchen in Florenz die Erſtürmung Roms durch die kaiſerlichen Truppen zur Folge hatte, ziemlich offen hervor. Man ſagt, daß der Gram darüber ihm eine Krankheit zuzog, welche ſehr raſch und tödtlich verlief (22. Juni 1527). Für den Verdacht einer Vergiftung von Seiten der Medici, die Klein mit ſo großer Beſtimmtheit behauptet, liegt ein näherer Anhalt nicht vor. Machiavelli hinterließ ein Weib mit fünf Kindern, doch nur ein geringes Vermögen.

Die poetiſchen Werke deſſelben beſtehen in der Novelle Belfagor, in welcher er ſeine Gattin Marietta Corſini als Madonna Oneſta copirt haben ſoll, in der Reimchronik Decennale [1]), in einer Samm-

[1]) Florenz 1506.

lung elegiſcher Dichtungen unter dem Namen Capitoli, in Karnevalsliedern und Luſtſpielen. Letztere ſind es allein, die wir hier näher zu betrachten haben, und von ihnen hat auch nur La Mandragola eine größere Bedeutung, weil von den übrigen La Clizia und L'Andria nur Ueberſetzungen (beide in Proſa) römiſcher Luſtſpiele mit etwas verändertem Schluß ſind, die beiden titelloſen aber nur das Thema der Mandragola in abgeſchwächter Weiſe wieder behandeln. Die dieſer letzteren angefügten Zwiſchengeſänge wurden von Machiavelli erſt 1525 für die Sängerin La Barbara verfaßt, welche ſie bei einer Aufführung in Modena einlegen wollte. Die erſte Ausgabe [1]) enthält ſie daher auch noch nicht.

Die Mandragola (der Zaubertrank), wie die Calandra in Proſa geſchrieben, ſteht, was Compoſition, Charakteriſtik und Sprache betrifft, höher als dieſe. Machiavelli hat, ſoweit es der Gegenſtand überhaupt geſtattete, denſelben aus der Sphäre der Poſſe in die des Luſtſpiels zu heben geſucht. An burlesker Uebertreibung der Thorheit konnte es aber doch einer verſpottenden Dichtung nicht fehlen.

Die erſten Komiker der Italiener gingen zwar von der richtigen Anſicht aus, daß die Komödie nicht unter den moraliſchen Geſichtspunkt zu ſtellen ſei, ſie überſahen jedoch, daß eben deshalb die von ihr darzuſtellenden Gegenſtände den moraliſchen Geſichtspunkt auch nicht durch Verletzung des ſittlichen Gefühls herausfordern dürften. Dies hatten ſie freilich bei ihrem Publikum wenig zu fürchten, wodurch es ſich einzig erklärt, daß ſie demſelben derartige Stücke darbieten durften, ohne größeren Anſtoß damit zu erregen. Nichtsdeſtoweniger kann die Wirkung derſelben keine rein äſthetiſche geweſen ſein. Sie müſſen vielmehr noch immer entſittlichend gewirkt haben. Was Boccaccio gegen ſeinen Decamerone ſelbſt einwendete (S. 59), wird ſich mit noch viel größerem Rechte auf Stücke wie die Mandragola anwenden laſſen, in welcher es ſich um nichts geringeres, als um einen Ehebruch handelt, zu welchem ein ſchönes und dabei ehrbares Weib von dem eigenen Gatten, der eigenen Mutter und ihrem Beichtvater überredet wird, indem ihr dieſe denſelben nur als mediciniſche Cur anempfehlen, welche durch einen geheimen Zauber die Unfruchtbarkeit ihrer Ehe

[1]) Roma 1524.

zu heben im Stande sei, eben deshalb aber auch nichts Unsittliches oder Unerlaubtes in sich einschließen könne. Als sie jedoch von der fremden Frucht genossen und ihr heimlicher, sich ihr dabei zu erkennen gebender Liebhaber den Schleier des Truges vor ihren Augen zerreißt, glaubt sie darin einen Wink des Schicksals zu erkennen, dem sie jetzt eben so willig Folge zu leisten entschlossen ist, als sie sich vorher dem Unrecht streng widersetzte. Sie wirft alle Ehrbarkeit von sich ab, um den so eben nur unwillkürlich vollzogenen Ehebruch fortan zu einem gewollten und ersehnten zu machen. Rechnet man zu dieser offenen Empfehlung des Ehebruchs die cynische Nacktheit seiner Behandlung, so wird man zugeben, daß, wie groß auch immer das dichterisch-dramatische Talent ist, das aus der Darstellung dieses Lustspiels hervortritt, (und wenn ich dieses auch nicht mit Voltaire allen Komödien des Aristophanes vorziehe, so halte ich es doch, was dramatischen Geist und dramatische Form betrifft, für eins der vorzüglichsten Werke der italienischen Bühne), der Dichter gleichwohl seinen wahren Beruf dabei verkannte und auf dem Gebiete der Zucht und der Sitte wahrscheinlich eben so nachtheilig damit eingewirkt hat, wie mit seinem Principe auf dem politischen; wobei es gleichgültig ist, ob ihn ein in der Zeit liegender frivoler Kitzel, oder der Wunsch, dem Papste Leo X. damit zu gefallen, oder, wie er selbst sagt, das Bedürfniß der Erheiterung in seiner traurigen Einsamkeit dazu verleitet hat. Ich glaubte dieses strenge Urtheil umsoweniger zurückhalten zu sollen, weil Klein, der doch im Ganzen so gern den Maßstab des sittlichen Rigorismus und Zelotismus an die zu beurtheilenden Gegenstände legt, bestimmt durch seine allgemeine Bewunderung Machiavelli's, in der behaglichen Schilderung der cynischen Einzelheiten dieser Komödie gradezu schwelgt. Es ist überhaupt einer der Fehler Klein's, daß er selbst da, wo er das Cynische zu geißeln beabsichtigt, es in seiner Darstellung noch weit überbietet.

Das Volksthümliche wurde von einem anderen Schriftsteller der Zeit noch ungleich schärfer betont, der obschon er in seinen Lustspielen an künstlerischer Bedeutung tief unter Machiavelli's Mandragola steht, doch sowohl hierdurch, als durch die Ueberschätzung, welche man seinem allerdings unbestreitbaren Talente und dem Reiz seiner persönlichen Eigenschaften im Allgemeinen zollte, einen großen

Einfluß ausgeübt hat. Pietro Aretino[1]), am 20. April 1492 geboren, kann für Vieles, was er geſündigt, nicht nur ſeine Zeit, ſondern auch ſeine Herkunft mit verantwortlich machen. Was einen Arioſt, was einen Machiavell, trotz ihrer Nachgiebigkeit gegen die herrſchenden Anſchauungen ſo hoch in unſerer Werthſchätzung ſtellt, iſt nicht nur die Superiorität ihres Geiſtes, ihr Talent und Genie, es iſt zugleich die Vornehmheit, der Adel ihrer Natur. Aretino, vielleicht kaum minder begabt, wenn auch weit weniger durchbildet, beſaß hiervon wenig mehr, als höchſtens den äußeren Schein. Doch kann er ſich grade für die ſeltſame Miſchung ſeiner Natur auf ſeine Herkunft berufen, da er als der Sohn eines Edelmannes, Luigi Bacci, von einem Freudenmädchen, Tita, die ihre Töchter, d. i. alſo ſeine Schweſtern, zu ähnlicher Laufbahn erzog, im Hospital von Arezzo geboren wurde. Er hat ſich dem entſprechend Zeit ſeines Lebens hauptſächlich abwechſelnd zu der vornehmen, leichtlebigen Welt der Höfe und zu Buhldirnen gehalten. Der Unterricht, den er genoß, ſchon dürftig an ſich, wurde von ihm nur lückenhaft und oberflächlich benutzt. Schon früh aber trat diejenige Eigenſchaft ſeines Geiſtes hervor, welche ihn zugleich ſo berühmt und gefürchtet machen ſollte, eine dreiſte ſatiriſche Spottſucht, die, mit einem ſcharfen Auge für alle Schwächen, Schatten und Untiefen der menſchlichen Natur und mit einem behenden Witze bewaffnet, bald keine Scheu, Scham und Rückſicht mehr kannte. Ein in dieſem Geiſte gegen den Ablaßhandel geſchriebenes Sonett zog ihm Verfolgungen zu, die ihn zur Flucht nöthigten. Er ging nach Perugia, trat dort bei einem Buchbinder in die Lehre, wendete ſich dann nach Rom, wo es ihm nacheinander gelang, ſich in die Gunſt des reichen Chigi, in die Leo's X. und Clemens' VII. zu ſetzen. Die Art, wie er ſich alſo emporgearbeitet haben mochte, läßt ſich vielleicht aus ſeinen 1524 erſchienenen Sonetti lussoriosi erkennen, die ſeinen frechen, ſchamloſen Witz auf voller Höhe zeigen. Sie waren von Giulio Romano oder, wie einige wollen, von Rafael illuſtrirt, und dieſe mit den Dichtungen

[1]) Mazzuchelli, Vita di Pietro Aretino, Padova 1741. Seine eigenen Lettere. 6 Bde. Paris 1609. Giuguené, a. a. O. VI. p. 242. Francesco de Sanctis, a. a. O. II. 125 u. f. — A. Stern, a. a. O. II. S. 78.

an Schamloſigkeit wetteifernden Zeichnungen von Marc Antonio in Kupfer geſtochen worden. Allein der Scandal, der ſich darüber erhob, war doch zu groß, als daß er von der Regierung hätte ganz überſehen werden können. Aretino mußte Rom damals verlaſſen. Er trat in die Dienſte des im Solde Franz I. ſtehenden Condottiere Joh. von Medici, deſſen Handwerk er ſpäter auf die Schriftſtellerei übertrug, d. i. damit käuflich für und gegen jedermann wurde, mit ſeinem Talent und ſeiner Frechheit alle Welt brandſchatzte oder bekriegte, der Erſte, welcher aus ihr ein Gewerbe der Reclame und Schmähung, doch nur im großen Style, gemacht hat, ſo daß ihm dies auf der einen Seite den Titel des Göttlichen, il Divino, auf der anderen den einer Geißel der Fürſten, flagello de' principi, eintrug. Schon jetzt verwendete ſich der von ſeinen „Geilen Sonetten" bezauberte Franz I. für ihn bei Clemens VII. und erwirkte die Aufhebung ſeiner Verbannung aus Rom. Doch vermochte Aretino ſich nur kurze Zeit hier zu halten. Schon 1527 ſehen wir ihn wieder fliehen und ein Aſyl in Venedig ſuchen und finden, wo er bis zu ſeinem Tode verblieb und ſein ſchamloſes Gewerbe mit ſeinen Angriffen auf den eben hart bedrängten Clemens VII., ſeinen früheren Schützer und Wohlthäter, eröffnete. Er verſöhnte ſich jedoch bald wieder mit ihm, der ihm ſogar ein ehrendes Breve ſandte, ſowie das Verſprechen, eine ſeiner liederlichen Schweſtern gut zu verheirathen. Inzwiſchen hatte er ſich aber auch in die Gunſt Karl's V. in einem Grade zu ſetzen gewußt, daß dieſer ihm eine goldene Kette und den Titel Cavaliere verlieh, und ihn der Signoria von Venedig als das ihm auf Erden Theuerſte anempfahl. Von jetzt an bewarb ſich alles, ſei es aus Bewunderung, oder aus Furcht, um die Gunſt dieſes Mannes. Man kann bei Ginguené, Klein oder Ruth die Verzeichniſſe der Geſchenke und Ehren leſen, mit welchen die Großen der Zeit, miteinander wetteifernd, ihn überhäuften. Die von ihm erträumte Dichterkrönung, der von ihm erſtrebte Cardinalstitel, wurden ihm aber doch nicht zu Theil. Auch ſuchte man ſeine Feder nicht immer nur durch Geſchenke in Schranken zu halten. Gelegentlich wurde dies auch ſchon durch Schrecken erreicht. So ſoll Tintoretto ſeiner Angriffe ſich ſchon dadurch erwehrt haben, daß er ihn einmal mit geladener Piſtole von Kopf bis zu Füßen maß und der

Condottiere Pietro Strozzi, über den er ſich einmal in einer ſeiner Satiren luſtig gemacht, wies ihn für immer zur Ruhe, indem er ihm ſagen ließ, er werde ihn im Wiederholungsfalle erdolchen laſſen und wenn er ſich auch bis in's Bette verkröche. Auch fehlte in der That nicht wenig, daß wenigſtens dieſes letztere geſchah, ſobald Pietro Strozzi ſich nur in Venedig ſehen ließ.

Andererſeits muß Aretino neben ſeinen ſchlimmen, auch beſſere, gewinnende Eigenſchaften, neben ſeinem Genie auch noch andere perſönliche Vorzüge beſeſſen haben, damit ſich die ausdauernde Bewunderung und Freundſchaft erklären läßt, welche ihm die bedeutendſten Männer der Zeit zuwendeten und bewahrten. Als Dichter war ihm von Natur ein ſehr feines Gefühl für die Form eigen, zugleich aber auch für das Urſprüngliche, welches ihn zu einem erklärten Gegner der bloßen Nachahmung machte, obſchon er gelegentlich ſelbſt, wie z. B. in ſeiner Tragödie, in dieſe verfiel. Als Menſch zeichnete er ſich im Allgemeinen durch Anhänglichkeit, gute Kameradſchaft und Dankbarkeit aus. Es war gewiß nicht nur Klugheit, daß er nie ein böswilliges, ſelbſt nicht ein witziges Wort gegen die Signoria der Stadt Venedig gehabt hat. Seine geſelligen Eigenſchaften müſſen ganz außergewöhnliche geweſen ſein. Auch die Zärtlichkeit, mit der er ſeine ſämmtlich außer der Ehe erzeugten Kinder überhäufte, verdient hier hervorgehoben zu werden, ſowie die aufopfernde Liebe und Pflege, welche er einer ſeiner Buhldirnen, — er hielt ſich einen ganzen Harem von Buhlweibern — der ſchönen aber hektiſchen Perina Riccia, trotz ihrer Undankbarkeit, noch bis über das Grab hinaus weihte. Seine Freigebigkeit will ich dagegen nur aus einem Hang zur Verſchwendung und aus ſeiner ſich bis zur Lächerlichkeit verirrenden Eitelkeit erklären, obſchon er ſelbſt großes Gewicht auf ſie legte und ſich auf ſie als Zeugniß für ſeine königliche Seele berief.

Auch ſeine Schamloſigkeit war nicht nur eine Folge ſeiner niedrigen Natur, ſondern zugleich ſeiner Offenheit. Er hat die ſchlechte Seite der erſteren eben niemals verheimlicht, er ſtellte ſich eher damit in cyniſcher Weiſe bloß. So machte er z. B. kein Hehl daraus, meiſt nur geſchrieben zu haben, was ihm am beſten bezahlt wurde, mochten es nun Heiligengeſchichten oder Obſcönitäten ſein. Er ſprach dies ganz offen in einem Briefe gegen die Marcheſe

Pescara aus, welche ihm seine Komödien zum Vorwurf gemacht hatte.

Doch reizte es ihn auch sicher mehr, die Lacher, als die Beter, auf seine Seite zu ziehen. Durch das Lachen sollte er denn auch seinen Tod finden. Beim Gelächter über die unzüchtigen Streiche einer seiner Schwestern verlor er mit seinem Stuhle das Gleichgewicht, stürzte rücklings zu Boden und starb an den unmittelbaren Folgen des Falles, 1557 im 65. Jahre seines — wie Klein es zwar hart, aber doch nicht ganz unpassend ausgedrückt hat — „ruhmbefleckten Lasterlebens".

Von seinen vielen Schriften, die heute meist im Staube der Bibliotheken ruhen, sei hier nur seiner dramatischen Werke gedacht, welche in fünf Komödien Il marescalco, La cortigiana, La Talanta, Il ipocrito und Il filosofo, sowie in der Tragödie La Orazia (auf welche ich später zurückkomme) bestehen.

Obwohl Aretino bei seiner Vernachlässigung der classischen Studien, als Naturgenie, schon immer in einem gewissen Gegensatz zu der gelehrten Bildung der Zeit stand und eine gewisse Feindseligkeit gegen die Anmaßung und den Hochmuth derselben in sich getragen haben mag, so würde er vielleicht doch mit seinen Angriffen auf sie etwas vorsichtiger gewesen sein, wenn diese gelehrte Bildung, deren hauptsächlichster Sitz damals Rom war, durch die Erstürmung dieses letzteren nicht eine Niederlage erlitten hätte, von der sie sich um so weniger ganz wieder erholte, als die gleichzeitig von Deutschland ausgehende und sich immer weiter ausbreitende reformatorische Bewegung jetzt auch in Italien eindrang, hier viele Anhänger fand und zur sorgsamen Erwägung der daselbst herrschenden Mißstände aufforderte.

Es kann nicht Wunder nehmen, daß diese zumeist in der Entsittlichung der Geistlichkeit und hiermit zusammenhängend in den Anschauungen und Wirkungen der Renaissance und der classischen Bildung gefunden wurden. Ein Brief Aretino's an den Cardinal von Ravenna tritt mit Entschiedenheit hierfür ein, insofern er darin der classischen Bildung, die er als Pedantismus bezeichnet, alles Unglück der Zeiten zur Last legt. Auch durch einige seiner Komödien, den Marescalco und den Filosofo, zieht diese Anschauung wieder hindurch. Wogegen Il ipocrito und La cortigiana gegen die Ge-

brechen der Geiſtlichkeit und des römiſchen Hofes gerichtet ſind. Auch daß Aretino, trotz ſeiner Neigung zur Lascivität und der Schamloſigkeit ſeiner Natur, in der Obſcönität nicht überall ganz ſo weit als ſeine Vorgänger geht, mag hiermit zuſammenhängen. Jedenfalls muß es an ihm als ein Fortſchritt bezeichnet werden, daß er der ganz in den Feſſeln der claſſiſchen Nachahmung liegenden commedia erudita eine volksthümlichere entgegenſetzen wollte, wobei es nicht einmal zu tadeln iſt, daß er, wie es ſcheint, an die commedia dell' arte anknüpfte, wohl aber, daß er ſich dabei allzuſehr dem Naturalismus und der Regelloſigkeit dieſer letzteren überließ und die Compoſition völlig vernachläſſigte.

Ihm iſt die Handlung faſt immer nur der dürftige Faden, an welchen er eine Reihe mehr oder minder zu ihr in Beziehung ſtehender Scenen anknüpfen kann, um hierdurch Raum und eine wirkſame Form für ſeine luſtigen Einfälle und ſpottſüchtigen Ausfälle zu gewinnen. Auch die Entwicklung und Durchführung der Charaktere iſt ihm meiſt nur Nebenſache. Um ſo lebendiger ſpringen ſeine Figuren aus der einzelnen Scene heraus. Seine Kraft beruht in der Führung dieſer letzteren, daher auch im Dialoge, ſowie in der lebendigen Veranſchaulichung der einzelnen Situation. Hier ſtellt ſich bei ihm faſt alles in frappanter Lebenswahrheit dar.

Es lohnt daher kaum, auf die Fabel ſeiner Stücke tiefer einzugehen. In Il marescalco [1]) dehnt er den Einfall eines Herzogs von Mantua, ſeinen hageſtolzen Stallmeiſter zu einer Heirath zu zwingen, deren Gegenſtand ſich ſchließlich nur als der herzogliche Page entpuppt, zu fünf vollen Akten aus [2]). Das Gelehrtenthum ward durch die Nebenfigur des Pedanten verſpottet. Der Gegenſtand iſt hier alſo unverfänglicher als die Fabeln, welche Bibbiena, Arioſto und Machiavelli behandelten. Doch findet der Cynismus dafür bei der Ausführung des Einzelnen Raum.

---

[1]) Zwiſchen 1527 und 30 entſtanden, da Aretino ſich in dieſem letzten Jahr Carl V. gegenüber auf eine Stelle deſſelben bezieht. Als erſte Ausgabe gibt Mazzuchelli die von Venedig 1533 an.

[2]) Eine Idee, welche der Herzog Julius von Braunſchweig möglicherweiſe zu ſeinem Vincentius Ladislaus, Satrapen von Mantua, benützte.

In La cortigiana [1]), d. i. der Höflingskomödie, finden ſich zwei Handlungen durcheinander geſchlungen. Die eine beruht auf dem Einfall eines jungen Mannes, ſich einem Gelübde ſeines Vaters zufolge in Rom um den Cardinaltitel zu bewerben. Es wird ihm aber geſagt, daß dies nur auf dem Wege der Höflingskunſt möglich ſei. Er nimmt daher einen Lehrer an, um ſich in dieſer zu unterrichten. Dies gibt den Vorwand zu dem eigentlichen Zweck der Komödie, zu der Verſpottung des päpſtlichen Hofs. Dazwiſchen ſpielt eine Kuppler- und Ehebruchsgeſchichte hindurch, die ebenfalls wieder zu einer Satire auf die Geiſtlichkeit und die mechaniſche Frömmigkeit wird. Schärfer noch gegen den Mißbrauch der geiſtlichen Amtsgewalt iſt Il ipocrito [2]) gerichtet. Auch hier iſt Gelegenheit genommen, das Kupplerweſen und die Unzüchtigkeit in den Vordergrund der Darſtellung zu ziehen. Doch bleibt Aretino in der Behandlung derſelben noch immer hinter ſeinen Vorgängern zurück. Erſt La Talanta [3]) geht in der Zügelloſigkeit faſt noch weiter. Den Mittelpunkt bildet hier eine öffentliche Dirne mit ihren unſauberen Liebesverhältniſſen. Dieſe Komödie nähert ſich in der Form am meiſten der commedia dell' arte. Ruth hat ſogar in dem Bergolo und dem Tineo die Masken des Pantalone und des Capitano spavento zu erkennnen geglaubt.

Im Filosofo, [4]) durch den ſich ebenfalls wieder eine Satire gegen das claſſiſche Gelehrtenthum zieht, hier durch die Perſon des Platariſtoteles vertreten, muß ein von dem Decamerone entlehntes ziemlich unzüchtiges Nebenmotiv (5. Novelle d. 2. Tages) die pikante Würze hinzubringen. Beide Motive ſind zugleich noch zu einer Satire auf die Ehe verwendet.

Bei der Berühmtheit Aretino's mußte ſein Beiſpiel natürlich eine große Nachwirkung haben. Gleichwohl laſſen ſich, was die

---

[1]) Venezia 1554. Die Angabe Klein's (a. a. O. IV. S. 520), daß dieſes Stück erſt 1537 zum erſten Male (in Bologna) dargeſtellt worden ſei, iſt hiernach unwahrſcheinlich.

[2]) Venezia 1542.

[3]) Venezia 1542.

[4]) Venezia 1546. Mir lag eine Ausgabe v. J. 1588 ohne Ortsangabe vor, die aber nur die vier erſten Komödien enthielt.

Komödie betrifft, nur wenige directe Nachahmer deſſelben auffinden. Am nächſten ſteht ihm Lodovico Dolce[1]), der einer, wie es ſcheint, heruntergekommenen Patricierfamilie entſtammend, um 1508 zu Venedig geboren wurde. Er hatte ſich eine umfaſſende Bildung erworben, wodurch er der literariſche Beirath des großen Venetianiſchen Buchhändlers Scioleto wurde, für welchen er verſchiedene Ausgaben und Ueberſetzungen claſſiſcher Schriftſteller übernahm und beſorgte. Er war ein Freund Aretino's; man hat ihn auch wohl ſeinen Schüler genannt. Die Geiſtesverwandtſchaft beider tritt am auffälligſten in den Komödien hervor, in denen er den Aretino zwar nicht an Geiſt und Kraft der Komik erreicht, wohl aber an Lascivität übertrifft. Dolce hat drei Komödien in Proſa: Il ragazzo[2]) (der Knabe), La Fabrizia[3]) (Fabrizio), Il rufiano[4]) (der Kuppler) und zwei in versi sdruccioli: Il capitano[5]) und Il marito[6]) (der Ehemann) geſchrieben. Die anſtößigſte dieſer Komödien iſt Il ragazzo, alſo die erſte, was bemerkenswerth iſt. Der Autor berühmt ſich zwar im Prologe, daß dieſe Komödie nicht nur Stoff zum Lachen, ſondern auch Beiſpiele zum Lernen gebe. Es ſind aber meiſt nur verwerfliche Dinge, die man aus dieſem, wie aus den meiſten Luſtſpielen der Zeit zu lernen vermöchte. Die einzige Lehre, welche ſie predigen, iſt die, nicht ſowohl ſo gut, als vielmehr ſo gewitzigt wie möglich zu ſein. Nur der Dumme hat Unrecht und nur der Kluge hat Recht; der Erfolg ſpricht ſowohl Zweck wie Mittel, und wenn ſie die ſchlechteſten wären, rein. In Il ragazzo iſt das Verkleidungsmotiv eines Knaben und eines Mädchens in eben ſo cyniſcher, wie ekelhafter Weiſe unter Beziehung auf das Laſter der Knabenliebe benutzt. La Fabrizia iſt ein Beweis, wie ſehr die damaligen Dichter von den Erfindungen der anderen zehrten. Dolce hat ſich hier ebenſo an Arioſto's Caſſaria, wie Arioſto an die römiſchen

---

[1]) Ginguené, a. a. O. IV. p. 532. Klein, a. a. O. IV. 826.

[2]) Venezia 1541.

[3]) Venezia 1549.

[4]) Venezia 1560.

[5]) Venezia 1545.

[6]) Venezia 1560. Mir liegt die Ausgabe von 1560 vor, welche alle fünf Komödien und drei Tragödien enthält.

Vorbilder gehalten. Ein junger Mann, der ſeinen Vater beſtiehlt und einen Kuppler um ſein Liebchen prellt, iſt der Held auch dieſer Komödie, die alles Abſtoßende der Caſſaria noch greller hervorhebt. Auch auf dem Gebiete der Tragödie werden wir Dolce noch wieder begegnen.

Die kirchlich reformatoriſchen Beſtrebungen treten in den dreißiger Jahren beſtimmter hervor. Nicht nur die vielen ſich zu dieſer Zeit bildenden neuen Orden ſuchten den kirchlichen Geiſt neu zu beleben und die Mißſtände der Kirche und Geiſtlichkeit zu beſeitigen. Die Initiative hierzu ging vielmehr von dem im Jahre 1534 erwählten Papſte Paul III. ſelber mit aus. Die Reform ward ernſtlich erwogen, ein Kompromiß mit der Reformation als nothwendig erkannt und erſtrebt, und auch die Moral mit in Erwägung gezogen. Die Schamloſigkeit und Zügelloſigkeit hörten auf, zum guten Ton zu gehören. Kein Wunder, daß deſſen früheres Schoßkind, die laſcive Komödie, nun an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund trat, und dieſe Dichtungsform etwas zahmer und wenigſtens dem äußeren Scheine nach etwas ehrbarer werden mußte. Auch daß die kirchlichen Beſtrebungen nicht zur Verſöhnung, ſondern zum völligen Bruche mit der Reformation führten, konnte hieran nichts ändern, weil dies zunächſt zur Folge hatte, daß an die Stelle der Reform die gewaltſame Reſtauration der Kirche des Mittelalters und die Erneuerung der Inquiſition trat (21. Juli 1542), damit zugleich aber auch eine Reaction gegen das Schauſpiel im Allgemeinen erwachte. Die Verfolgungen der Inquiſition trafen zwar, wie es ſcheint, zunächſt nur die kirchenfeindlichen, ketzeriſchen Schriften, doch wurden hier und da poetiſche und dramatiſche Werke davon mit betroffen, wenn ſolche Ideen in ihnen Eingang gefunden hatten, wie das bei ſo vielen Komödien, z. B. bei denen Aretino's, der Fall war[1]). Doch wurden die

[1]) Das zeigt ſich z. B. an Giorgio Arione in Aſti, einem Dichter, welcher in ſeinen Farcen nicht nur die Wege Aretino's ging, ſondern dieſen an Keckheit noch übertraf. Auch ſie, von denen ein Wiederabdruck v. J. 1560 (Venedig) bekannt worden iſt, wurden wegen ihrer Irreligioſität und Obſcönität von der Inquiſition unterdrückt, der Dichter ſelbſt aber in den Kerker geworfen. Es gelang jedoch ſeinen Freunden, ſowohl ihn zu befreien, als ihm die Erlaubniß zu einer neuen Herausgabe ſeiner Schriften in völlig gereinigter Form zu erwirken.

Komödien ſpäter auch nur ihrer Unzüchtigkeit wegen bedroht. Verſchiedene der Nationalconcile erneuerten die Verbote der geiſtlichen Spiele in Kirchen, ſo nach Ancona, II. S. 278, die Concile von Bourges und Aix (1581) und Bordeaux (1588) in Frankreich. In Italien wendete ſich der Zelotismus des heiligen Borromeo aber auch gegen die weltlichen Spiele. Die Unterdrückung derſelben gelang ihm zwar nicht, wohl aber wußte er dem weltlichen Gubernium, trotz des Widerſtandes, den er an Juan d'Auſtria fand, das Zugeſtändniß zu entreißen, daß alle in Mailand aufzuführenden Stücke erſt ſeine Cenſur zu paſſiren hatten, und an Sonn- und kirchlichen Feſttagen überhaupt gar nicht aufgeführt werden durften. Welch ein Gegenſatz zu den ſo nahe liegenden Zeiten Leo's X. Der Schutz, welchen die Schauſpieler bei den ſpaniſchen Statthaltern und Regierungen fanden, war überhaupt ein ſehr unzuverläſſiger und ſchwankender, da er von den wechſelnden politiſchen Verhältniſſen und den Streitigkeiten zwiſchen der weltlichen und geiſtlichen Macht abhing, in deren Intereſſe er ihnen lediglich ertheilt wurde [1]), was natürlich die Feindſeligkeit der Geiſtlichkeit gegen die Spiele nur noch verſchärfen mußte. Es erklärt ſich hieraus, warum die meiſten der damaligen Bühnenſchriftſteller ſich eines zahmeren und ehrbareren Tones befleißigten, daneben aber doch immer einzelne (wie z. B. Groto und Parabosco) der früheren Zügelloſigkeit huldigten. Daß aus dieſen Verhältniſſen die commedia dell' arte Nutzen zog und die Entwicklung und Verbreitung derſelben von ihnen begünſtigt wurde, läßt ſich recht deutlich daraus erkennen, daß, als der heilige

---

Auch Aretino's Komödien waren aus gleichem Grunde verboten worden. Es erſchien aber 1588 eine Ausgabe derſelben ohne Nennung des Druckorts, welche heimlich verbreitet wurde, und 1601 in Vicenza eine andere unter verändertem Titel und Namen (für Marescalco ſtand Cavallerizzo, für Ipocrito — Finto, für Filosofo — Sofista und für Aretino — Luigi Tansillo).

[1]) In welcher wunderlichen Form dieſes Intereſſe ſich bei den ſpaniſchen Statthaltern zuweilen äußerte, beweiſt folgende Verordnung des Vicekönigs Monterey in Neapel, in welcher es heißt, daß, um den Schauſpielern eine ſtändige Zuhörerſchaft zu ſichern, „chiunque fosse pubblica meretrice dovesse girne colà ogni giorno, e quelle che mancavano, pagassero ad essi quattro carlini al mese".

Borromeo 1583 von der berühmten Gesellschaft der Gelosi die Einreichung der Stücke, welche sie spielen wollte, verlangte, diese sich darauf stützte, aus dem Stegreif zu spielen. Sie mußte nun zwar nach langem Verhandeln ihre Scenarien einreichen, aber es ist leicht einzusehen, wie frei sie in der Ausführung derselben blieb, daher auch die Geistlichkeit die Censur dieser Canevas bald wieder aufgab. Riccoboni hat noch einige mit der Unterschrift Borromeo's versehene Exemplare derselben gesehen.

Diese Verfolgungen der Schauspiele blieben aber nicht auf Mailand beschränkt. Das Beispiel Borromeo's fand Nachahmung. So sprachen die Cardinäle Giberti in Verona und Paleotti in Bologna Verdammungsurtheile gegen sie aus. Im Jahre 1577 wurden die Schauspieler sogar aus Venedig verwiesen; ein Verbot, welches mehrere Jahre bestand. Auch Gregor XIII. erließ ein solches gegen die Aufführung von Schauspielen, selbst noch in Häusern, Seminarien und Akademien. Doch hatten alle diese Verbote nichts weiter als das Sinken der dramatischen Dichtung zur Folge. Sie selbst aber scheiterten an der ausgesprochenen Neigung des Volks. Ja, wenn die anstößigeren Spiele auch nicht mehr offen von den Fürsten und Großen, vielleicht selbst nicht vom Volke begünstigt wurden, so wurden sie doch, wie die in diese Zeit fallenden Ausgaben derselben beweisen, von Vielen wenigstens heimlich gesucht und gefördert.

Es sind diese Verhältnisse, welche man bei dem Entwicklungsgange, den das italienische Drama, insbesondere das Lustspiel, seit Paul III. genommen, zu berücksichtigen hat. Es hängt vielleicht schon mit ihnen zusammen, daß Ricchi, obschon er ein Freund und Schüler Aretino's genannt wird, daß Firenzuola, obschon er sich selber so nennt, beide fast nichts von dessen Geiste in ihrem Drama erkennen lassen; daß ferner Cecchi nur ein einziges seiner vielen Lustspiele, und zwar wahrscheinlich das allerfrüheste, l'Assiuolo, in einem dem Aretino verwandten Sinne geschrieben hat und es von demjenigen Dichter, welcher diesem hierin am nächsten steht, von Grazzini, grade als besonderer Vorzug gerühmt wird, minder anstößig, als er gewesen zu sein, freilich aber auch zahmer und weniger geistvoll. Ricchi, obschon der früheste dieser Dichter, wird darum besser an anderer Stelle zu besprechen sein, weil er in dem uns einzig von ihm erhalten gebliebenen Drama die Ver-

mittlung der commedia erudita mit dem romantiſchen Drama erſtrebte.

Agnolo Firenzuola[1]), geb. 1493 zu Florenz, geſt. 1543 in Prato, und bekannt durch ſeine platoniſch angehauchten, dabei aber ſchlüpfrigen Novellen, würde ohne ſeine Beziehung zu Aretino wegen ſeiner zwei Komödien: I Lucidi[2]) und La Trinuzia[3]) (die dreifache Hochzeit), von denen erſtere nur eine Nachahmung der Menächmen des Plautus iſt, hier kaum genannt zu werden verdienen.

Um ſo mehr iſt dies mit Giovan Maria (Giamaria) Cecchi[4]) ſchon deshalb der Fall, weil er der fruchtbarſte Dichter der ganzen Periode iſt. Cecchi wurde am 14. April 1518 in Florenz geboren, zum Berufe eines Notars erzogen und ſtarb auch am 28. Oct. 1557. in ſeiner Vaterſtadt. Er ſchrieb Tragödien und Luſtſpiele, ſelbſt sacre rappresentazioni[5]). Giulio Negri zählt 92 dramatiſche Stücke deſſelben auf, worunter ſich jedoch nur eine einzige Tragödie befindet. Wie es ſich daher mit den von Ginguené dieſem Dichter zugeſchriebenen 60 Tragödien verhält, wiſſen wir nicht. Es ſind nur noch ſechs von ihm herrührende Ueberſetzungen griechiſcher Tragödien bekannt. In ſeinen sacre rappresentazioni, deren eine ziemliche Zahl erhalten geblieben iſt (er gab ihnen meiſt den Namen misteri da zazzere[6]), was darauf hinweiſt, daß dieſe Gattung damals in Florenz ſchon veraltet war) hat Cecchi, nach dem Vorgange Ottonajo's, beſonders die von ihm mit hereingezogenen welt-

---

[1]) Ginguené, a. a. O. IX. 202. Ad. Stern, a. a. O. II. 87.

[2]) Firenze 1549.

[3]) Firenze 1549.

[4]) Tiraboſchi, a. a. O. — p. —— Klein, a. a. O. IV. 613. Ginguené, a. a. O. IV. 273.

[5]) Istoria degli Scrittori fiorentini p. 267.

[6]) Wörtlich langhaarig, doch auch in dem Sinn von veraltet, altväteriſch, altbärtig gebraucht, hier alſo wohl ein volksthümlicher Ausdruck für: im Style der Alten. — Im Jahre 1564 waren in Florenz die alten kirchlichen Spiele ſo vergeſſen, daß, als die Herzogin Giovanna d'Auſtria, um eine Idee davon zu bekommen, eine Aufführung derſelben verlangte, von allen frommen Geſellſchaften nur noch eine hierzu glaubte befähigt zu ſein, doch wurden dieſelben hierdurch, wie es ſcheint, damals wieder für einige Zeit in Aufnahme gebracht. (S. Ancona a. a. O. II. 284.)

lichen Elemente zur Ausbildung gebracht, ſo daß ſie ſich zum Theil nur wenig von ſeinen Komödien unterſcheiden. Auch wurden ſie nicht nur von den frommen Geſellſchaften, den compagnie del vangelisto und dell' arcangelo, ſondern auch von weltlichen Schauſpielern, wie den fantastichi, dargeſtellt. Eines der vorzüglichſten dieſer Spiele iſt „Il figliuol prodigo", welches ausgezeichnet in der Schilderung florentiniſcher Sitten iſt. Umgekehrt wurden aber auch ſeine Komödien wieder von den Brüderſchaften, z. B. ſeine Ammalata von der compagnia di San Bastisia de' fanciulli aufgeführt. Eine Neuerung in den misteri des Cecchi iſt, daß er den verso sciolto dabei angewandt und den Reim beſeitigt hat.

In ſeinen Luſtſpielen lehnt ſich Cecchi noch ſehr an die römiſchen Vorbilder an. So iſt La dote (die Mitgift) dem Trummus, La stiava (die Sklavin) dem Mercator, La moglie (die Gattin) den Menächmen, Gli incantesimi (die Verzauberungen) der Ciſtellaria des Plautus, I dissimili (die Unähnlichen) den Adelphi, La Majana dem Heautontimorumenos des Terenz nachgebildet. Doch auch in vielen ſeiner freier erfundenen Komödien ſpielen Motive der römiſchen Dichter hinein, ſo in Il martello (die Liebespein), Motive der Aſinaria. Arioſtiſcher Einfluß zeigt ſich beſonders in Le pellegrine (die Pilgerinnen) und I sciamiti (die Sammetzeuge). Hier, ſowie in Il donzello (der Laufburſche) und Lo spirito (der Geiſt), iſt das Kiſtenmotiv, welches ſchon in Bibbiena's Calandra eine Rolle ſpielte, zu höchſter Entwicklung gebracht. Das Luſtſpiel L'Assiuolo dürfte noch mehr unter dem Einfluß der Mandragola als unter dem der Komödien Aretino's entſtanden ſein. Es gibt der erſteren an Unzüchtigkeit kaum etwas nach, iſt aber, wie ſchon geſagt, das einzige bekannte Stück dieſes Dichters, welches in dieſem zügelloſen Geiſte geſchrieben iſt, weshalb ich es eben für das älteſte halte. Jedenfalls iſt es bereits in der früheſten Sammlung des Dichters[1]) mit

[1]) Venedig 1550. Sie enthält nach Quadrio La dote, La moglie, Il cerredo, La stiava, Il donzello, Gli incantesimi, Lo spirito, I dissimili, Il serviziale und L'assiuolo. Nach Apoſtolo Zeno ſoll dieſe Ausgabe aber nur ſechs Proſakomödien enthalten, die auch im Teatro comico fiorentino, Firenze 1750. VI.

aufgenommen und wie alle Stücke derſelben in Proſa geſchrieben, die er jedoch ſpäter metriſch überarbeitete. Ruth behauptet ſogar, daß der Aſſiuolo bereits 1515 vor Leo X. in Florenz zur Aufführung gebracht worden ſei. Dieſe Angabe wird aber durch das Geburtsjahr des Dichters hinfällig, das Stück müßte denn gar nicht von dieſem geſchrieben worden ſein. Die Bedeutung Cecchi's beruht weſentlich darauf, daß er die Formen der commedia erudita auf die bürgerlichen Verhältniſſe des florentiniſchen Lebens anwendete, daß er vielfach ausgezeichnet in der Sittenſchilderung, daß ſein Ton ein volksthümlicher iſt und er die Charakteriſtik, wenn auch meiſt nur in äußerlicher Weiſe, weiter ausbildete, worin überhaupt die Stärke des italieniſchen Luſtſpiels beſteht. Seine Kunſt bewährt er hauptſächlich in der Führung mehrerer ſich in einander verſtrickender Intriguen, was ſich beſonders glänzend in I rivali (die Nebenbuhler), in Il diamante, in Gli sciamiti und in Le cedole (die Schuldſcheine) zeigt. Doch grade dieſe Eigenthümlichkeit des Dichters und dieſer Stücke macht eine kurze Mittheilung ihres Inhalts, wie ſie hier allein zuläſſig wäre, unmöglich; daher ich hierin auf die Mittheilungen Kleins verweiſe[1]). Allgemein anerkannt wird die ſprachliche Seite ſeiner Theaterſtücke. Obſchon der Ton Cecchi's im Ganzen ein bürgerlich ehrbarer iſt, und er ſeine komiſchen Motive nicht blos aus den Laſtern der Zeit, der Unzucht, dem Ehebruch, der Wolluſt, der Kuppelei, dem Trug und Diebſtahl entwickelt, ſo fehlt es doch ſeinen Komödien nicht an ſchlüpfrigen, anſtößigen und ſelbſt ſchmutzigen Elementen. Es ſcheint, daß er beiden der durch die Zeit gehenden Strömungen gerecht werden wollte. Auch ziehe ich aus dem Umſtande, daß Cecchi trotz ſeiner Vielſeitigkeit und Fruchtbarkeit das romantiſche Drama gar nicht gepflegt zu haben ſcheint, den Schluß, daß dieſes ſich damals in Florenz keiner beſonderen Theilnahme mehr erfreute.

---

mit Il serviziale in versi sciolti enhalten ſind. — Neuerdings wurden von Gaetano Milanei (Firenze 1856) folgende Stücke des Dichters veröffentlicht: Il figliuol prodigo, Il diamante, I rivali, Gli sciamiti, Le pellegrine, Il morte del Re Acab, Il martello, L'ammalata, Le cedole, La Majana, Lo sviato, La conversione della Scozia. Weitere Veröffentlichungen finden ſich noch in den Commedie inedite publicate da M. dello Russo, Napoli 1869.

[1]) A. a. O. IV. S. 620 u. f. w.

Antonio Francesco Grazzini, genannt il Lasca[1]) (der Plotzfiſch), welchen Namen er ſich als einer der Mitbegründer der florentiniſchen Akademie beilegte, ſteht zu Cecchi in einem gewiſſen Gegenſatz. Er wurde 1503 in Florenz geboren, wo er 1583 auch ſtarb. Der Ruf, den er ſich als komiſcher Dichter erworben, wird von ſeinen Dichtungen aber nur theilweiſe gerechtfertigt. Sie beſtehen aus einer Sammlung höchſt leichtfertiger Novellen, aus einem burlesken Epos „Guerra de' mostri" und aus ſieben, ſämmtlich in Proſa geſchriebenen Komödien: La gelosia[2]) (die Eiferſucht), La spiritata[3]) (die Beſeſſene), I parentadi (die Verwandten), La pinzocchera (die Betſchweſter), La sibilla (die Sibylle), La strega[4]) (die Hexe) und l'Arzigogolo[5]). Auch gab er die Sonette Burchiellos, ſowie verſchiedene burleske Dichtungen Berni's, Molza's, Dolce's, Mauro's u. A. und eine Sammlung der trionfi und canti carnascialeschi der älteren florentiniſchen Dichter heraus. Grazzini ſtellt ſich in ſeinem Vorſpiel zu La strega, welches nächſt dem theilweiſe dem franzöſiſchen Pathélin nachgebildeten Arzigogolo (dies iſt hier der Name des Bauers oder Schäfers) das beſte und unterhaltendſte ſeiner Stücke iſt (beſonders zeichnet ſich die Figur des Taddeo Saliscenti, eine Art Capitano spavento, darin aus), ausdrücklich den Nachahmern des claſſiſchen Luſtſpiels entgegen. „Ariſtoteles und Horaz" — heißt es hier — „haben ihre Zeit gehabt. Die unſere iſt aus einem anderen Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere Lebensweiſe. Unſere Komödie muß daher anders beſchaffen ſein. In Florenz lebt man nicht, wie man einſt in Athen und Rom lebte. Bei uns gibt es keine Sklaven; Adoptivkinder ſind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen. Auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen ſie als ihre Kinder und ſtatten

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 724. A. Stern, a. a. O. II. S. 94.

[2]) Firenze 1551.

[3]) Firenze 1552.

[4]) Dieſe vier erſchienen: Venezia 1582.

[5]) Sämmtlich im Teatro comico Fiorentino, Firenze 1750, enthalten. Neueſte Ausgabe von Fontani, Firenze 1859.

ſie aus.[1])" Dieſe Stelle iſt wichtig, weil ſie den Conventionalismus des damaligen Luſtſpiels und die Armuth der Dichter an ſelbſtändigen Erfindungen aufdeckt. Doch hat ſchon Klein darauf aufmerkſam gemacht, daß die Behauptungen Grazzini's nicht überall zutreffen. Die Seeräubereien der Sarazenen brachten allerdings hier und da ähnliche Situationen hervor. Noch 1591 kam ein Sklavenhändler mit 65 Sklaven, 50 Männern und 15 Frauen, zum Verkauf nach Florenz. Auch fehlt Grazzini gegen ſeine eigenen Vorſchriften. Gleich in der Strega ſelbſt handelt es ſich um Piraten. Er entnimmt ſeine Geſtalten, wie Aretin, dem Volksleben, aber es iſt ihm zugleich mehr als dieſem um die Darſtellung einer geſchloſſenen und feſſelnden Handlung zu thun. Sein Dialog iſt von anmuthiger Lebendigkeit. An Kraft der Komik ſteht er aber gegen Aretin weit zurück.

Enger an Cecchi ſchließt ſich ein anderer florentiniſcher Dichter, Francesco d'Ambra, von dem man nur weiß, daß er von edler Abſtammung war, 1549 das Amt eines Conſuls (console) der florentiniſchen Akademie bekleidete, auch eine Menge anderer Aemter derſelben durchlief und 1558 zu Rom ſtarb. Er liegt in der Kirche St. Croce zu Florenz begraben, wohin ſeine Leiche übertragen wurde. Ambra wird zu den beſten Schriftſtellern der italieniſchen Sprache gezählt und es ſcheint, daß man bei Beurtheilung ſeiner dramatiſchen Werke dieſes Verdienſt etwas zu ſehr in Rechnung gezogen hat, da ſie von nicht wenigen italieniſchen Geſchichtsſchreibern, wie z. B. von Crescembini, zu den ſchönſten Erzeugniſſen ihrer Art gezählt werden. Sie beſtehen aus nur drei Komödien, von denen die eine Il furto[2]) (der Diebſtahl) in Proſa, die beiden anderen La cofanaria[3]) (die Kiſtenkomödie) und I Bernardi[4]) in versi sciolti geſchrieben ſind.

Il furto iſt weitaus die bedeutendſte von ihnen und ſchon deshalb hervor zu heben, weil ſie, wenn auch nicht im romantiſchen Sinne, ſich der Novellenkomödie nähert. Sie überragt in der

---

[1]) Klein, a. a. O. IV. S. 738.

[2]) Wurde 1544 im Saale der Florentiner Akademie gegeben. Erſte Ausgabe.

[3]) Erſte Ausgabe, Firenze 1563.

[4]) Firenze 1564.

Motivirung die Arbeiten Cecchi's und ist besonders dadurch bemerkenswerth, daß die Verwicklung der Intrigue und die geschickte Verknüpfung der äußeren Begebenheiten, d. i. also das, was Shakespeare die Fügungen des Zufalls nennt, so Hand in Hand gehen, daß sie sich wechselseitig in ihrer Entwicklung und Lösung fördern. Ambra hat zu diesem Zwecke zwei Handlungen mit einander verknüpft, von denen die eine ähnliche Voraussetzungen hat, wie Shakespeare's „Was ihr wollt" und wie Gli ingannati, auf die ich sogleich näher eingehen werde. Wie diese knüpft auch Il furto an die Erstürmung der Stadt Rom an, bei welcher Cornelio, ein Arzt, seine Gattin und seine zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, verloren hat. Letztere sind aber nicht wie die Mutter getödtet, sondern geraubt worden und unter veränderten Namen getrennt in verschiedene Verhältnisse gerathen. Nachdem Cornelio lange vergeblich nach seinen Kindern gesucht und inzwischen zu Jahren gekommen ist, beschließt er, um einen Leibeserben zu gewinnen, doch noch einmal wieder zu heirathen, daher er, um hierin sicher zu gehen, sich auch ein recht junges Mädchen ausgesucht hat. Norchia ist aber, ohne daß beide es wissen, seine Tochter und nur durch die rechtzeitige Entdeckung dieses Verhältnisses bleiben sie vor drohender Blutschande bewahrt. Die Entdeckung selbst aber wird durch die Entwicklung des zweiten der dieses Stück bildenden Grundmotive herbeigeführt. Es ist wieder ein Diebstahl, den Gismondo, ein verliebter junger Mann, in dem Waarenlager seines Bruders begeht, um mit dem Erlöse desselben, einigen Stücken Seidenzeug, seine Geliebte, Aurelia, von einem Corsaren loszukaufen, in dessen Gewalt sie gerathen ist. Nachdem nun das gestohlene Object von einer Hand in die andere gegangen, werden verschiedene Personen hierdurch des Diebstahls desselben verdächtig, zugleich aber auch die hier vorliegenden beiden Handlungen in solcher Weise mit einander verknüpft, daß dies nicht nur zu einer sehr kunstvollen Verwicklung, sondern auch zu der endlichen Lösung derselben führt.

Dem Francesco d'Ambra reiht sich würdig Lionardi Salviati[1]) an. 1540 geboren und einem altflorentinischen Adelsgeschlechte entstammend, empfing derselbe, ein Schüler Varchi's,

[1]) Tiraboschi, a. a. O. VII. p. 1906. Ginguené, a. a. O. VII. S. 405.

eine ausgezeichnete Bildung, ſo daß er bereits mit 26 Jahren zum Conſul der florentiniſchen Akademie ernannt werden konnte. Schon als Reformator derſelben und als Stifter der Accademia della crusca, ſowie als Gegner Taſſo's würde er in der Literaturgeſchichte Italiens von Bedeutung ſein, noch mehr iſt er es aber durch die Verdienſte, die er ſich um die Reinigung der italieniſchen Sprache erworben. Er hat unter anderem zwei Komödien hinterlaſſen, von denen die eine Il Granchio [1]) (Meiſter Krebs) 1566 vor den Mitgliedern der florentiniſchen Akademie öffentlich dargeſtellt worden iſt. Sie iſt in Verſen geſchrieben, was den Autor hier und da zu einer epiſch breiten und rhetoriſchen Behandlung verleitet hat; doch iſt der Plan gut erfunden, die Intrigue zwanglos durchgeführt und mehr als bisher aus der Natur der Charaktere enwickelt, worin ihre Bedeutung und auch ein entſchiedener Fortſchritt liegt. Im Granchio, iſt der intriguante, kupplerische, ſpitzbübiſche und verrätheriſche Bediente zum Mittelpunkte und Helden des Stücks geworden, doch iſt die Intrigue ſelbſt zu verwickelt, um auch nur im dürftigſten Auszuge hier Platz finden zu können [2]). Aehnliche Vorzüge zeigt auch wieder die Proſakomödie La Spina [3]). Auch hier iſt, wie Klein es richtig bezeichnet, „eine Novellenincidenz in das dramatiſche Getriebe ſelbſt aufgenommen und als Intriguenmoment verwendet" worden. Das Stück hat noch dadurch ein beſonderes Intereſſe, daß die Parteikämpfe der jüngſt vergangenen Zeit durch zwei Abenteurer, von denen der eine als falſcher Ghibelline, der andere als falſcher Guelfe auf die Hand der reichen Spina ſpeculiren, darin ſatiriſch beleuchtet werden.

Der Florentiner Rafaello Borghini, von dem ſich zwei Komödien La donna costante (das ſtandhafte Weib) und L'amante furioso (der wüthende Liebhaber) erhalten haben, iſt hier nur deshalb zu erwähnen, weil dieſe Stücke auf der Grenze zwiſchen der commedia erudita und der romantiſchen Novellenkomödie ſtehen und ſo wie dieſe nicht ſelten tragiſche Momente in ſich aufgenommen haben. So nimmt z. B. Elfenice, das ſtandhafte

---

[1]) Firenze 1566.

[2]) Man findet denſelben bei Klein. IV. S. 871.

[3]) Ferrara 1592.

Weib, um einer verhaßten Verbindung zu entgehen, wie Julia einen Schlaftrunk und läßt ſich wie dieſe lebend zur Gruft tragen. Daraus befreit kommt ſie auf's Neue in eine ſie in Verzweiflung bringende Lage, ſo daß ſie wie wahnſinnig durch die Straßen läuft, eben dadurch aber einem jungen Mann, dem Bruder ihres Geliebten, das Leben rettet, der, am Fenſter einer Schönen ergriffen, um deren Ehre ſicher zu ſtellen, ſich eines beabſichtigten Diebſtahls beſchuldigt und hierfür zum Galgen geführt werden ſoll [1]).

Eine ähnliche aber ganz iſolirte Zwiſchenſtellung nimmt endlich der ſchon früher erwähnte Agoſtino Ricchi aus Lucca mit ſeiner Komödie I tre tiranni ein. Ricchi war ein Zeitgenoſſe Aretino's. Seine Komödie, welche nach einer Anmerkung der Ausgabe vom Jahre 1533 drei Jahre früher vor Papſt Clemens VII. in Bologna zur Aufführung gekommen ſein ſoll, iſt in ungleichen versi sciolti geſchrieben. Ganz im Gegenſatze zu Aretino knüpfte Ricchi wieder dadurch an's mittelalterliche Drama an, daß er die Allegorie in einem der Moralität verwandten Sinne in ſie einführte oder ihr doch unterlegte. Die drei Tyrannen ſind Liebe, Glück und Reichthum, perſonificirt in dem alten Girifolco, dem jungen Philecrate und dem Chriſaulo, welche alle drei als Nebenbuhler der ſchönen Lucia erſcheinen. Das Stück iſt mit größerer dramatiſcher Einſicht als die Virginia des Accolti geſchrieben und bringt die edleren Empfindungen zu ungleich dramatiſcherem Ausdruck als ſie, daneben zeigen ſich freilich Elemente der Kupplerkomödie hier und da eingemiſcht.

Siena, welches ſchon immer, wie ein Sitz der Kunſt überhaupt, ſo auch einer der Hauptſitze dramatiſcher Kunſtübung war, hatte inzwiſchen die aus dem Mittelalter entwickelten Formen des Dramas in ſeiner an alten Traditionen feſthaltenden Weiſe weiter auszubilden geſucht. Hier findet ſich nicht nur noch immer eine reiche Literatur kirchlicher Dramen verzeichnet, ſondern es blühten hier auch verwandte Formen der alten Contraſti, Farſe und Buffonate fort.

Daneben fand aber noch das am Ende des vorigen Jahr-

[1]) Einen noch viel größeren Mißgriff machte Battiſta Guarini, als er in ſeiner Commedia de l'Idropica einer Waſſerſüchtigen auf die Bühne brachte.

hunderts entſtandene romantiſche Novellendrama weitere Pflege, was namentlich von Seiten der Accademia de gl' Intronati [1]) geſchah. Von ihnen iſt hier vor Allem der Commedia: „Gli ingannati“ (Die Getäuſchten) zu gedenken, der, wie ſchon berührt, dieſelbe Quelle zu Grunde liegt, aus welcher unmittelbar oder mittelbar auch Lope de Rueda zu ſeiner Comedia de los Engaños und Shakeſpeare zu ſeinem: Was ihr wollt [2]), geſchöpft haben.

Klein hat das Irrige der Angabe Crescembini's nachgewieſen, daß dieſes Stück ſchon drei Jahre nach der Calandria verfaßt worden ſei, weil die darin geſchilderte Begebenheit von der Erſtürmung Roms ausgeht, ſie ſelbſt aber erſt eine geraume Zeit nach dieſer ſtattfindet. Der früheſte Druck deſſelben ſtammt aus dem Jahre 1537, aus welchem auch von einer Aufführung berichtet wird. Es kann nicht viel früher geſchrieben ſein. 1543 erſchien eine franzöſiſche Ueberſetzung von einem François Juſte unter dem Titel: Les abusés. Es muß alſo Aufſehen erregt haben [3]). In Proſa geſchrieben, zeichnet es ſich ſtellenweiſe durch pſychologiſche Feinheit der Motivirung und durch ethiſchen Gehalt der Motive aus, was gleich von der erſten Scene der als Pagen verkleideten Lelia mit ihrer Amme Clemenzia, ſowie von der anderen gilt, in

---

[1]) Delle commedie de gl' Academia Intronati da Siena. Siena 1611.

[2]) Eine verwandte Idee behandeln ſchon die Menächmen des Plautus. Als urſprünglichſte Quelle des vorliegenden Verhältniſſes aber wird Cinthio's Novelle (8. der 3. Decade) angeſehen, von welcher Bandello wohl erſt die Anregung zu ſeiner (der 36.) empfing. Ihr dichtete ſpäter Barnaby Rich wieder nach, der, wie man allgemein annimmt, von Shakeſpeare benutzt worden ſein ſoll. Doch ſprechen, wie A. Schmidt (Einl. z. Ueberſ. v. „Was ihr wollt,“ in der Ausgabe der deutſchen Shakeſp.-Geſellſchaft, Berl. 1869. 5. S. 145) ſchon ausgeführt hat, verſchiedene Gründe dafür, daß dieſer auch noch Gli ingannati, ſowie überhaupt das Buch, von welchem dieſes Stück nur den 2. Theil bildet „Il sacrifizio de gl' Intronati celebr. nei Ginochi d'un carnevale in Siena. Et gli Ingannati, commedia dei medesimi“, und ein noch ſpäteres Luſtſpiel „Gli inganni“ gekannt haben dürfte. Auch Klein weiſt, was oben noch zu berühren iſt, auf einen bemerkenswerthen Zug der Uebereinſtimmung hin. Die Commedia des Lope de Rueda ſtimmt beſonders im Eingange faſt ganz mit den Ingannati überein, nur daß das italieniſche Vorbild faſt überall feiner, ſowohl in den Motiven, als in der Behandlung erſcheint.

[3]) Du Verdier, Bibliotheca. Lyon 1585.

welcher ſie ihrem ungetreuen Geliebten in dieſer Verkleidung Nachricht von dem neuen Gegenſtande ſeiner wankelmüthigen Liebe bringt und aus ſeinem Schmerze darüber die Gluth ſeiner neuen Leidenſchaft, ſowie die Verachtung der früheren, deren unglücklicher Gegenſtand ſie ſelbſt war, erkennt. Klein weiſt hier auf die überraſchende Aehnlichkeit zwiſchen der Scene Viola's mit Orſini bei Shakeſpeare hin.

Denſelben Stoff, wie der Dichter degli Ingannati, hat auch Niccolò Secco oder Secchi in ſeinen Gli Inganni (Täuſchungen) behandelt. Secco, einer mailändiſchen Familie entſtammend, und in Brescia geboren, vereinigte gelehrte und militäriſche Bildung. Er hatte es zum Range eines Capitäns gebracht, ſtand bei Ferdinand dem Katholiſchen in Gunſt und wurde von dieſem um 1545 zu Geſandtſchaften verwendet. Später zog er ſich nach Montechiara, im Gebiete von Brescia, zurück, wo er ausſchließlich den Studien oblag. Gli inganni [1]) ſcheinen ſein erſter theatraliſcher Verſuch geweſen zu ſein, da ſeine übrigen Komödien L'interesse (1581), La cameriera (1583) und Il beffo (1584) nicht nur viel ſpäter als ſie im Druck erſchienen, ſie ſelbſt aber ſchon 1547 in Mailand vor Philipp von Oeſterreich zur Aufführung kamen. Es iſt das Motiv der Ingannati nur complicirter. Es kreuzen ſich die Liebesintriguen von zwei Geſchwiſterpaaren darin. Auch dieſes Stück erſchien 1611 in einer franzöſiſchen Ueberſetzung von Pierre de l'Arrivey in Troyes unter dem Titel Les tromperies [2]).

Von den hierher gehörenden ſieneſiſchen Dichtern ſei vor allen der Erzbiſchof Aleſſandro Piccolomini, geboren zu Siena 1508, wegen ſeiner 1536 zu Ehren Carl's V. zur Darſtellung gebrachten commedia l'Amor costante, erwähnt. Sie wurde im folgenden Jahre unter dem Titel: Commedia dello stordito intronato (der Name des Cardinals bei den Intronati) veröffentlicht [3]).

---

[1]) Firenze 1562.

[2]) Pierre de l'Arrivey, ein Italiener, der ſeinen Namen nur franzöſirte, hat auch noch verſchiedene andere italieniſche Dramen in's Franzöſiſche frei übertragen, ſo u. A. den Aridoſio des Lorenzino de' Medici in ſeinen Esprits, die Geloſia des Grazzini in ſeinem Le Morfondu, den Ragazzo des Dolce in ſeinem Le laquais.

[3]) Eine eingehende Angabe des Inhalts findet ſich bei Klein. (a. a. O. IV. S. 757.)

Noch mehr als aus den Ingannati iſt aus ihr zu erſehen, daß dieſe romantiſche Novellenkomödie zuweilen mehr, als es dem reinen Luſtſpielcharakter entſpricht, in's Ernſte übergeht und vielleicht eben darum ein Gegengewicht in der Aufnahme einzelner burlesker Figuren ſuchte, die der Dichter in dieſem Falle in dem Poeten Ligdonio und in „Roberto gentilhuomo“ zwei phantaſtiſchen abenteuernden Liebesnarren, gefunden. Die romantiſche Novellenkomödie zeichnet ſich zwar dadurch aus, daß ſie ihre Verwicklungen zum Theile aus edleren Motiven hervorgehen läßt, aber ſie büßt dabei nur zu oft an wahrem Luſtſpielcharakter ein. Sie legt das Hauptgewicht auf die phantaſtiſche Verwicklung der Begebenheiten, aber ſie ſtellt dieſelben immer noch mehr in epiſcher, als in dramatiſcher Weiſe dar. Auch Piccolomini trat bei einem ſpäteren Aufenthalte in Padua in ein vertrauliches Verhältniß zu Aretino. Auf ſeine dramatiſche Dichtung blieb dies jedoch ohne Einfluß, da er auch in der 1760 vor Coſimo de' Medici in Siena aufgeführten und in demſelben Jahre gedruckten Komödie „Ordensio“ der früheren Richtung noch in der Hauptſache treu blieb [1]), nur iſt ſie in einem volksthümlicheren Tone und wie die frühere in Proſa geſchrieben. Wie ſo viele Verwicklungen der damaligen italieniſchen Luſtſpiele beruht auch dieſe auf Namensveränderungen, Verkleidungen und Geſchlechtsverwechslungen von Seeräubern geraubter Kinder, die durch Wiedererkennung ihre befriedigende Auflöſung finden. Die Raubzüge der Sarazenen gaben, wie ſchon berührt, die äußere Veranlaſſung, daß man, ohne den nationalen Boden der Zeitgeſchichte ganz zu verlaſſen, an verſchiedene Verhältniſſe und die daraus entwickelten komiſchen Situationen der alten griechiſch-römiſchen Luſtſpiele anknüpfen konnte.

Auch ſpäter dauerte dieſe Richtung noch fort und gewann, wie ſchon Gli Inganni des Secco bewieſen, ſporadiſch eine weitere Ausbreitung. Ein Beiſpiel davon iſt Sforza d'Oddi in Perugia, welcher als Mitglied der accademia degli Insensati il Forsenato genannt wurde. Er hat zwei Komödien: La prigione d'amore [2]) (das Liebesgefängniß) und L'Erofilomachia ovvero il duello d'amore

[1]) Auch von dieſer ſehr verwickelten Commedia hat Klein (a. a. O. IV. S. 769) einen Auszug gegeben.

[2]) Venezia 1591.

e d'amicizia [1]) (Liebe und Freundſchaft im Kampf) in dieſem Charakter und noch eine dritte I morti vivi [2]) (die lebendigen Todten) im burlesken Genre geſchrieben. Wichtiger aber noch iſt Girolamo Parabosco, der 1520 in Piacenza geboren, ſchon früh nach Venedig kam, dort mit Aretin, Bentivoglio, Speron Speroni u. A. befreundet wurde, längere Zeit hier die Stellung als Organiſt und Kapellmeiſter von San Marco bekleidete und als ſolcher bereits 1557 (?) geſtorben ſein ſoll.

Quadrio gibt ſieben Komödien des Dichters an: L'ermafrodito [3]) (der Hermaphrodit), Il ladro [4]) (der Dieb), I cotenti [5]) (die Zufriedenen), Il marinajo [6]) (der Schiffer), La notte [7]) (die Nacht), Il Viluppo [8]) (Viluppo) und La fantesca [9]) (die Zofe). Es fehlt Il pellegrino, welcher in der mir vorliegenden Ausgabe, Venezia 1860, enthalten iſt, wogegen dieſer La fantesca und Il ladro fehlen. Im Ermafrodito ſind zwei Handlungen, welche der Dichter auch noch ſelbſtändig als Il Viluppo und La notte bearbeitet hat, zu einer Verwicklung zuſammengezogen, wovon er wohl auch nur den Namen hat. Parabosco ſuchte augenſcheinlich in ſeinen, bis auf Il pellegrino in Proſa geſchriebenen Stücken, die Intriguenkomödie mit der romantiſchen Novellenkomödie zu vermitteln, was auch von dem ſchon früher erwähnten Groto geſchah. Am Entſchiedenſten gehört dieſer Richtung Il Viluppo an. Klein, der von einigen dieſer zum Theil ſehr anſtößigen Verkleidungs- und Verwechslungskomödien (deren Vorzüge in der tieferen Begründung der Charakteriſtik liegen, im Einzelnen aber, beſonders in den Monologen ſehr in's Breite gerathen ſind) den Inhalt näher angibt, hält es für wahrſcheinlich, daß Shakeſpeare in dem Pagen Brunetto des Viluppo, der ſelbſt wieder der Lelia der

---

[1]) Venezia 1594.
[2]) Venezia 1578.
[3]) Venezia 1549.
[4]) Venezia 1555.
[5]) Venezia 1560.
[6]) Venezia 1560.
[7]) Venezia 1560.
[8]) Venezia 1560.
[9]) Venezia 1597.

Ingannati nachgebildet zu ſein ſcheint, das Vorbild zu ſeinem Sebaſtian (Julia) in den beiden Veroneſern gefunden hat.

Auch Chriſtofero Caſtelletti aus Rom mit ſeinen Le stravaganze d'amore, die Narrheiten der Liebe, welche Klein ſehr hoch ſtellt, und in welchen drei verſchiedene Formen der Narrheit, darunter auch der verſtellte Wahnſinn als Motive benutzt ſind, gehört noch hierher.

Natürlich war die dramatiſche Dichtung, daher auch die komiſche, nicht auf die hier angeführten Orte beſchränkt, wennſchon in dieſem Jahrhundert Siena, Mantua, Florenz, Ferrara, Urbino, Venedig und anfänglich Rom Hauptſitze dafür waren. Akademien, die ſich der Pflege derſelben annahmen, gab es in allen größeren Städten, daher es immerhin möglich iſt, daß auch an anderen Orten eine reichere Entwicklung derſelben ſtattfand, nur daß uns bis jetzt die Nachrichten darüber fehlen. Einzelne Namen finden ſich übrigens in dem Verzeichniſſe der Dichter und Stücke dieſes Jahrhunderts auch noch aus vielen anderen Orten vor, ſo z. B. Bernardino Pino aus Cagli, deſſen Komödien ſehr beliebt geweſen ſein müſſen, da ſie viele Ausgaben erlebten. Sie erſchienen vielfach in Rom und in Venedig zwiſchen 1551 und 1608. Von Gli affetti liegen allein aus der Zeit von 1570—1608 ſechs Ausgaben vor. Auch Giambattiſta Marzii aus Città di Caſtello und Giov. Battiſta Calderari, Cav. di Malta, mögen aus gleichem Grunde hier von vielen Anderen genannt werden.

Auffällig iſt aber doch, daß von Neapel, welches ſo früh die Farce und eine komiſche Schauſpielkunſt ausgebildet hatte, faſt gar keine Nachrichten aus dieſem Zeitraume vorliegen. Erſt gegen Ausgang des Jahrhunderts treten hier zwei allerdings gewichtige Namen hervor, die zwei Männern der ernſten Wiſſenſchaft angehören, die Namen Giordano Bruno und Giambattiſta Porta.

Filoteo Giordano Bruno[1]) (oder Bruni), 1550 zu Nola geboren, widmete ſich neben ſeinen ernſten Studien ſchon früh poetiſchen und insbeſondere auch dramatiſchen Verſuchen, von denen jedoch bis jetzt nichts auf uns gekommen iſt. Er trat in den

[1]) Berti, vita di Giard. Bruno, Flor. 1868. Ginguené, a. a. O. VII. S. 524. Klein, a. a. O. IV. S. 474.

Dominikanerorden. Seine philoſophiſchen Unterſuchungen brachten ihn aber bald in einen inneren Widerſpruch mit den Lehren und Vorſchriften derſelben, ſo daß er im Jahre 1580 ſich dieſem ihm unerträglichen Verhältniſſe durch die Flucht entzog. Er wendete ſich zunächſt nach Genf, wo er mit ſeinen freiſinnigen Anſchauungen jedoch bald Anſtoß erregte und von der ſtrengen Orthodoxie Calvin's 1582 wieder vertrieben wurde. Er trat nun nach einander in Lyon, Paris, London, Wittenberg, Prag und Helmſtädt als Lehrer und heftiger Gegner der ſcholaſtiſchen Philoſophie und der Ariſtoteliſchen Naturlehre auf. Seine Rückkehr nach Italien, wo er in Padua lehrte, mußte ihm bei der dort herrſchenden Reaction aber verderblich werden. Er wurde 1598 in Venedig vor die Inquiſition gezogen und 1600 wegen ſeiner Irrlehren öffentlich verbrannt. Bruno iſt einer der Gründer der neueren Philoſophie, beſonders derjenigen Richtung derſelben, die man als pantheiſtiſche Naturphiloſophie kennt. Giordano ſchrieb, wie es ſcheint, das einzige Luſtſpiel, welches wir von ihm kennen, in Paris, wo es im Jahre 1582 unter dem Titel: „Il candelajo (der Lichtzieher), Commedia del Bruno Nolano, Academico di nulla academia, detto il Fastidito," erſchien. Es wurde mit ſeinen übrigen Schriften von der Inquiſition unterdrückt. Eine Ueberſetzung in's Franzöſiſche trat 1633 unter dem Titel Boniface et le pédant hervor. Drei Thorheiten hat der Dichter zu Hebeln ſeines Luſtſpiels gemacht: die Liebesthorheit eines alten Geizhalſes, den Glauben an die Negromantie und den gelehrten Pedantismus. Der alte Geizhals Bonifacio iſt in die ſchöne Courtiſane Vittoria verliebt. Um deren Hingebung auf eine billige Weiſe zu erlangen, ſucht er ſich der Künſte der Zauberei zu bedienen, indem er zu dieſem Zwecke die Hülfe des Negromanten Scaramuré durch ſeinen Diener Ascanio in Anſpruch nimmt. Vittoria hofft dagegen mit ihrer Zwiſchenträgerin Lucia den alten Geizhals ſo viel wie möglich auszupreſſen. Aus dieſem Verhältniß entwickelt nun Bruno eine komiſche Handlung, die an Unzüchtigkeit die Komödien des Bibbiena und des Machiavelli, die ihm wohl dabei vorgeſchwebt haben mochten, noch faſt übertrifft, aber weder die reine Luſtigkeit des erſten, noch die künſtleriſche Bedeutung des letzten irgend erreicht. Dieſe Komödie iſt wohl niemals aufgeführt worden und verdient auch nur wegen

der übrigen Bedeutung ihres Verfaſſers in der geſchichtlichen Entwicklung des Dramas genannt zu werden.

Von ganz anderer Bedeutung hierfür iſt der ſeiner Zeit berühmte Naturforſcher Giovanni Battiſta Porta[1]), um 1540 zu Neapel geboren. Er empfing eine ſorgfältige Ausbildung, ſo daß er ſchon früh ſich dem Studium der Naturwiſſenſchaften widmen konnte. Um ſeine Kenntniſſe darin zu erweitern, unternahm er dann Reiſen nach Frankreich und Spanien. Auch die von ihm bewirkte Gründung der Accademia dei Secreti hatte die Förderung dieſer Wiſſenſchaft zum Zweck, da niemand darin Aufnahme finden ſollte, der ſich nicht einer der Medicin oder den Naturwiſſenſchaften nützlichen Entdeckung berühmen und dieſe nachweiſen konnte. Daß er noch vielfach in dem Wunderglauben und in den aſtrologiſchen Vorurtheilen der Zeit befangen war, iſt nicht zu leugnen, doch ſollte dies nicht dazu führen, die wirkliche Bedeutung dieſes Mannes in ſeiner Zeit zu verkennen, der der Erfinder der camera obscura iſt, die ſpäter zur Aufhellung des Problems des Sehens ſo weſentlich beitrug. Porta iſt auch der Begründer der Phyſiognomik und ſeine Reiſen waren weſentlich dieſem Zwecke gewidmet. Er ſtiftete ferner die accademia degli Otiosi (der Müßigen), als deren Mitglied er zu ſeiner Erholung nun eben 14 Komödien gedichtet hat: La sorella,[2]) L'Olimpia,[3]) La fantesca,[4]) La Trappolaria,[5]) La Cinthia,[6]) I due fratelli rivali,[7]) La turca,[8]) La carbonaria,[9]) Il moro,[10]) La Chiappinaria,[11]) La furiosa,[12]) I due fratelli simili,[13])

---

[1]) Ginguené, VII. S. 116. Klein, V. S. 617.
[2]) Napoli 1584.
[3]) Napoli 1589.
[4]) Venezia 1592.
[5]) Bergamo 1596.
[6]) Venezia 1601.
[7]) Venezia 1601.
[8]) Venezia 1606.
[9]) Venezia 1606.
[10]) Viterbo 1607.
[11]) Roma 1609.
[12]) Napoli 1609.
[13]) Napoli 1614.

La tabernaria[1]), La notte[2]). — Porta, ſchwach in der Erfindung neuer Motive, die er meiſt ſeinen Vorgängern entlehnte, war ausgezeichnet in der Entwicklung, Verknüpfung und Löſung derſelben. Obſchon er ſich an die Komödie der Römer anſchloß, ſuchte er doch vielfach Elemente des romantiſch novelliſtiſchen Dramas in die ſeine mit aufzunehmen, was beſonders in der, dem Orazio des Piccolomini nachgebildeten Cinthia der Fall iſt. Hiermit hängt wohl auch theilweiſe die Neigung zum Empfindſamen zuſammen, in der er von ſeinem Landsmann und Zeitgenoſſen Sannazaro beeinflußt worden ſein mag; eine Richtung, die im nächſten Jahrhundert entſchiedner hervortrat.

Das Luſtſpiel hatte hiernach in dem vorliegenden Zeitraum eine reiche Pflege erhalten. Die größten Geiſter der Zeit hatten ſich darin verſucht und einzelne hierbei ein ganz ungewöhnliches Talent entfaltet. Sie ſtanden aber faſt alle unter dem Einfluſſe der Vorbilder einer neuerweckten Vergangenheit und der davon abgeleiteten Regeln, ſowie unter dem des Sittenzuſtands und des aus dieſem hervorgegangenen Geſchmacks ihrer eigenen Zeit. Jenes engte ihre Erfindungskraft ein, ja unterdrückte ſie ſelbſt, dieſes trieb ſie in eine einſeitige und dabei verderbliche Richtung. Die von der commedia erudita, von den volksthümlichen Spielen, der commedia dell' arte, und von der romantiſchen Novellendichtung kommenden Einflüſſe übten zwar hier und da eine wohlthätige Wirkung aus; grade hier aber zeigte ſich, daß es den italieniſchen Dichtern bei großem komiſchen Talente doch an wahrhafter Erfindungs- und dramatiſcher Geſtaltungskraft fehlte. Beſonders iſt der Mangel an erſterer, die ſich oft ganz nur auf die Ausführung des Einzelnen beſchränkte, bemerkenswerth. Er tritt am entſchiedenſten bei einem Vergleiche der Productivität dieſer Dichter mit den ſpaniſchen Dichtern hervor. Cecchi iſt überhaupt der einzige italieniſche Luſtſpieldichter des Jahrhunderts, der eine größere Fruchtbarkeit zeigt; die meiſten anderen ſtehen mit nur einer, oder wenn es hoch kommt, mit acht Komödien verzeichnet. Doch was will ſelbſt die Fruchtbarkeit Cecchi's gegen die eines Lope de Vega oder auch nur gegen die Tirſo de Molina's ſagen?

---

[1]) Ronciglione 1616.

[2]) Sämmtliche Stücke Napoli 1726 in 4 Bdn.

Wie ſehr das Luſtſpiel der Italiener aber auch im Banne der Nachahmung lag, ſo machte ſich eine geſunde Reaction doch darin bei ihnen geltend, daß ſie im Gegenſatze zu den römiſchen Dichtern ſich meiſt der Proſa bedienten. Nicht als ob ich damit ſagen wollte, daß die Proſa überhaupt oder unter allen Umſtänden die angemeſſenere Redeform für die Komödie ſei, ſondern nur, daß ſich hieraus erkennen läßt, wie die Beobachtung der Natur und des eigenen Lebens nicht völlig von ihnen vernachläſſigt wurde. In zwei Punkten war, abgeſehen von dem größeren Talente der Dichter für die eine oder die andere, die Komödie überhaupt beſſer als die Tragödie geſtellt, zuerſt weil der durch die Lehre von den drei Einheiten auferlegte Zwang für ſie weniger beengend als für letztere iſt, ſodann weil das Luſtſpiel mehr noch als die Tragödie, die ihre Stoffe der Vergangenheit entnimmt, auf die Beobachtung des unmittelbaren Lebens angewieſen erſcheint, da ihre Stoffe vorzugsweiſe dieſem entnommen werden müſſen. Was aber die Charakteriſtik betrifft, ſo zeigte ſich, daß das Talent der Italiener weniger zu einer tieferen Motivirung und ſorgfältigen Entwicklung als zur burlesken Darſtellung neigt, in welcher ſie Meiſter ſind, und worin namentlich die Stärke der Komiker des vorliegenden Zeitraums beſtand.

V.

Die Tragödie der Italiener im ſechzehnten Jahrhundert.

Erſte Anfänge. — Triſſino; deſſen Poetik; deſſen Soſonisba. — Rucellai. — Luigi Alamanni. — Die Orazia des Aretino. — Giraldi Cintio; deſſen Discorſi und deſſen Orbecche. — Speron Speroni. — Lodovico Dolce. — Luigi Groto. — Taſſo.

Die dürftigen Anfänge der Tragödie, denen wir im vorigen Jahrhundert zu begegnen hatten, wurden ſehr bald vom Luſtſpiele und von den höfiſchen Feſtſpielen in dem Maße verdrängt und erſtickt, daß Triſſino's Soſonisba nicht nur von vielen ſpäteren Geſchichtsſchreibern, ſondern auch von nicht wenigen zeitgenöſſiſchen und unmittelbar nachlebenden Schriftſtellern, als die erſte, den

Mustern der Alten nachgebildete und in ihrem Style verfaßte Tragödie in italienischer Sprache angesehen werden konnte.

Schon unter Ercole I. (1471—1505) wurde aber eine Tragödie des Antonio de Pistoja Filostrato e Pamfila (auch Il Demetrio di Tebe[1]) genannt, den Quadrio als besonderes Stück anführt) zur Aufführung gebracht, welche zum Theil noch in Terzinen geschrieben, aber doch schon in Nachahmung der Alten mit Chören zum Singen versehen war. Der Stoff dieser fünfactigen in terza rima verfaßten Tragödie ist der Gismonda des Boccaccio entlehnt. Sie war gewiß nicht die einzige. So erwähnt Quadrio[2]) eines Alessandro de' Pazzi aus Florenz, welcher um 1510 blühte und mehrere Tragödien in Nachahmung der Alten geschrieben haben soll, von denen freilich nichts als der Name einer einzigen, Didone, übrig geblieben ist. Auch sonst wird noch mancher Aufführung von Tragödien gedacht, worunter freilich zu dieser Zeit, wie z. B. aus den Angaben des Maria Sanudo über den Inhalt einer als tragedia bezeichneten Dichtung von Jacopo de Legname da Treviso erhellt[3]), auch allegorische Festspiele verstanden wurden. Doch ist Trissino nicht einmal der Erste gewesen, welcher den Stoff der Sofonisba in Italien behandelt hat. Auch hierin hatte er einen Vorgänger in dem Marchese Galeatto dal Carreto, welcher die seinige bereits 1502 dem Marchese von Mantua widmete[4]). Sie ist noch in Octaven verfaßt und besteht aus einer Menge von Acten. Auch soll sie solche Wunderlichkeiten enthalten, daß sie ihrer Zeit deshalb abgelehnt worden ist.

Ebenso wenig ist festgestellt, ob die Sofonisba des Trissino früher geschrieben worden, als die Rosmunda des Rucellai. Während die Nachricht, daß erstere 1515 vor Leo X. aufgeführt worden sei, mindestens zweifelhaft, ist dies dagegen für letztere völlig erwiesen.

---

[1]) Ancona (a. a. O. II. 223) berichtet nach den Notizie dall' Archivio mantovano des W. Braghirolli, daß sie 1499 in Mantua zur Aufführung kam und derselbe Antonio auch eine Commedia amorosa de amicitia einschickte.

[2]) A. a. O. III. 64.

[3]) Ancona, a. a. O. II. 229, nach den Auszügen aus dem Codex Marciana.

[4]) Sie erschien erst 1546 im Druck. Carreto hat auch zwei commedie: Il tempio d'amore, Milano 1519 und Le nozze di Psyche e di Cupidine geschrieben.

Nur ſoviel geht aus einem Briefe Rucellai's an Triſſino vom 8. November 1515[1]) hervor, daß auch deſſen Sofonisba zu dieſer Zeit ſchon geſchrieben war und aufgeführt werden ſollte.

Das Erſcheinen dieſer Dichtung war epochemachend, obſchon ihre Wirkung zunächſt nur auf die engen Grenzen der höfiſchen Welt und der Akademien beſchränkt blieb.

Giovan Giorgio Triſſino[2]) wurde am 8. Juli 1478 zu Vicenza geboren. Da er ſchon mit ſieben Jahren den Vater verlor, ſo hat er ſeine treffliche Erziehung hauptſächlich der Fürſorge ſeiner Mutter zu danken gehabt, welche dem alten Geſchlechte der Bevilacqua in Verona entſtammte. Er ſelbſt brachte einen offenen Kopf und raſtloſes Streben hinzu. Das Griechiſche lernte er unter Demetrio Calcondilla und außer in den Kenntniſſen der Sprachen und Literatur war er auch in den Specialwiſſenſchaften der Mathematik, Phyſik und Architektur zu Hauſe. Mit zweiundzwanzig Jahren beſuchte er zum erſten Mal Rom, in dem er ſpäter bei wiederholter Rückkehr einen größeren Theil ſeines Lebens zubringen ſollte. Gleich nach dem Tode ſeiner erſten Gattin nahm er hier ſeinen Aufenthalt und gewann ſich das Vertrauen Leo's X., ſowie ſpäter Clemens' VII. Von beiden wurde er wiederholt zu Geſandtſchaften nach Venedig und Wien verwendet. Sowohl die venetianiſche Republik, als ſeine Vaterſtadt zeichneten ihn durch Ehrenämter aus. Nichtsdeſtoweniger ſollte ihm letztere durch Erbſtreitigkeiten mit einem Sohne aus erſter Ehe, in denen er unterlag, für immer verleidet werden. Den Todeskeim ſchon im Herzen, ging er noch einmal nach Rom, um dort nur kurze Zeit ſpäter, Ende December 1550, zu ſterben.

Als Schriftſteller und Dichter erſtrebte und erwarb Triſſino Anerkennung und Ruhm in mannichfaltiger Weiſe. Außer verſchiedenen anderen Werken ſchrieb er ein Heldengedicht, L'Italia liberata dei Goti, in fünffüßigen Jamben[3]), ein Luſtſpiel I simili

---

[1]) Opere di Rucellai. Padova 1772. I. XVI.

[2]) Pier Filippo Caſtelli, Vita di Triſſino. Vicenza 1753. — Riccolini, Giangiorgio Triſſino. Vicenza 1864.

[3]) Roma 1547.

(ſ. S. 113), die Tragödie Sofonisba[1]), Le sei divisioni della Poetica[2]), eine Poetik, eine Anzahl Gedichte unter dem Titel: Rime[3]), ſowie eine Ueberſetzung der Dante'ſchen Abhandlung Della volgar eloquenza[4]). Es wirkte vieles zu dem außergewöhnlichen Erfolge der Sofonisba zuſammen. Zuerſt die bis dahin in den tragiſchen Verſuchen der Italiener noch nicht in gleichem Maße erreichte Reinheit und Glätte der Form, die harmoniſche Anordnung der Theile, die verſtändige Logik der inneren Entwicklung und das gewählte Versmaß, der fünffüßige reimloſe Jambus; wozu dann die hervorragende Stellung des Autors am päpſtlichen Hofe, ſein weitreichender Einfluß noch kam, welcher das Intereſſe der maßgebendſten Kreiſe auf dieſe Dichtung hinlenken mußte. Beſonders wichtig für letzteres war, daß er durch ſeine Poetik an das Erſcheinen derſelben eine die Gelehrtenwelt in Bewegung ſetzende principielle und theoretiſche Frage geknüpft hatte. Am meiſten zu ihrem Erfolge hat aber doch die veränderte Richtung der Zeit beigetragen, da man für die an den Höfen mehr und mehr in den Hintergrund tretende Komödie eines Erſatzes bedurfte. Denn ſo weit es ſich überſehen läßt, fällt der Aufſchwung, welchen die Tragödie in Italien nahm, erſt in die dreißiger Jahre, alſo lange nach Entſtehung, ja ſelbſt nach Erſcheinen der Sofonisba im Druck. Bis hierher finden wir nur noch zwei Tragödien des Rucellai, ſowie eine des Martelli verzeichnet, doch gehören möglicherweiſe auch die Antigone des Alamanni und die Orazia des Aretino dieſer Zeit noch mit an. Selbſt dann blieb der Erfolg, welchen die Tragödie in Italien ausübte, überwiegend ein nur literariſcher. Doch wuchs nun die Zahl der Dichter in dieſer Gattung und einige, wie Giraldi Cintio und Dolce, widmeten ihr ausdauernder ihre Kräfte. Auf der Bühne hat die Tragödie gleichwohl in dieſem Jahrhundert gegen das Hirtendrama noch immer zurückgeſtanden.

Triſſino's Poetik iſt, was das Drama und insbeſondere die

[1]) Roma 1524.

[2]) Vicenza 1529.

[3]) Vicenza 1529.

[4]) Sie iſt mit beigefügtem lateiniſchen Text in der ſchon angeführten Ausgabe Tutte le opere ꝛc., Verona 1729, 2 Bde., 4°, enthalten.

Tragödie betrifft, kaum etwas Anderes, als ein Auszug der Ariſtoteliſchen, die ihm als Dogma galt. Sie zeichnet ſich zwar im Ganzen durch Klarheit aus, leidet aber im Einzelnen an einſeitiger Auffaſſung des Wortſinns, ohne Berückſichtigung der einſchränkenden Nachſätze und der die dabei angewendeten Begriffe erklärenden Stellen anderer Werke des Philoſophen. Bei der Feſtſtellung des Begriffs der komiſchen und der tragiſchen Charaktere folgt er z. B. der Ariſtoteliſchen Erklärung, daß dieſe auf der Nachahmung beſſerer, jene auf der Nachahmung ſchlechterer Menſchen beruhen, vergißt aber mit dieſem Philoſophen hinzuzuſetzen, daß letzteres nicht im Sinne abſoluter Schlechtigkeit gemeint ſei, ſondern das hierbei in Rede ſtehende Häßliche zum Theil in das Gebiet des Lächerlichen gehöre. Auch vergißt er zu unterſuchen, was in dem griechiſchen Drama und der von ihm abgeleiteten Theorie des griechiſchen Philoſophen auf Natur und Weſen des Dramatiſchen, ſei es des Komiſchen oder des Tragiſchen, und was dagegen blos auf geſchichtlicher Entwicklung und Ueberlieferung beruht, oder mit anderen Worten, was dem Drama ſeinem eigenthümlichen Weſen nach nothwendig iſt und was dagegen in dem griechiſchen Drama nur Zufälliges war. Womit noch die Unterſuchung zuſammenhängt, ob der Begriff des Nothwendigen von Ariſtoteles im Einzelnen überall genau, weder zu weit noch zu eng, gefaßt worden iſt. Nicht nur die Lehre von den drei Einheiten, ſondern auch die von der Erkennung iſt hierdurch für das italieniſche Drama, ſowie für das Renaiſſancedrama überhaupt, verhängnißvoll geworden. Das ſtarre Feſthalten an der Findlingskomödie beruht ſicher darauf. Auch in der Tragödie macht es ſich in nachtheiliger Weiſe geltend. Das Schlimmſte aber war, daß weder die Theorie noch die dramatiſche Praxis der Zeit einen Begriff von der Bedeutung der Schuld im Tragiſchen hatte und auch zum Theil gar nicht haben konnte, weil es hierzu den Meiſten an der nöthigen Feinheit und Stärke des Gewiſſens fehlte.

Bei der dogmatiſchen Strenggläubigkeit, mit welcher Triſſino die Lehren des Ariſtoteles, wie er ſie auffaßte, feſthielt, iſt es nicht zu verwundern, daß er ſich in ſeiner Dichtung auch ſelbſt auf's ſtrengſte daran band. Ja, er ging in der Vorſicht, ſie nicht zu überſchreiten, eher noch weiter als ſie. Dies läßt ſich z. B. aus

der faſt peinlichen Strenge erkennen, mit der er der hiſtoriſchen Ueberlieferung ſeines Stoffes gefolgt iſt. Er entnahm ihn dem dreißigſten Buche der römiſchen Geſchichte des Livius und wich nur in dem einen Punkte von deſſen Darſtellung ab, daß er zur Erklärung des haſtigen Ehebundes, demſelben ein ihr fremdes Motiv unterlegte: ein früheres Verlöbniß nämlich, welches Sofonisba auf Andrängen Karthogo's widerwillig zum Opfer gebracht haben ſollte. Man würde hierin eine Einſicht in das Weſen und in die Nothwendigkeit dramatiſcher Motivirung erblicken können, wenn Triſſino nicht an anderen Stellen in auffälliger Weiſe dagegen gefehlt hätte. Der Stoff, den ich hier als hinlänglich bekannt vorausſetzen darf, war ſehr glücklich gewählt, da er einem der wichtigſten Abſchnitte der römiſchen Geſchichte entnommen iſt, welche die Italiener, beſonders zu jener Zeit, nun einmal als zu ihrer nationalen Geſchichte gehörig betrachteten. Auch entbehrt derſelbe nicht eines großen dramatiſchen Motivs. Ein Zug einfacher Größe läßt ſich der Darſtellung und Behandlung Triſſino's nicht abſprechen. Wenn man ihr aber auch zum beſonderen dramatiſchen Verdienſt die hiſtoriſche Treue noch hat anrechnen wollen, die ſicher ein ſolches zwar iſt, ſo lange ſie nicht auf Koſten der dramatiſchen Entwicklung ausgeübt wird, ſo hat man doch überſehen, daß grade hier dieſe Treue mit einer zu großen dramatiſchen Dürftigkeit verbunden war und den Dichter mit daran hinderte, ſein Motiv genügend zu vertiefen, ihm einen bedeutenderen Geſichtspunkt abzugewinnen und es zu reicherer Entwicklung zu bringen. Er hat es eben faſt ganz ſo belaſſen, wie es die Hiſtorie ihm darbot, für ſeine Zeit aber immer etwas Anerkennenswerthes geleiſtet, nur daß er, gleich ihr, noch ganz im Banne der claſſiſchen Nachahmung ſtand. Nicht aber Seneca, ſondern die Griechen, Sophokles und Euripides, waren ihm Vorbilder. Er nahm ſogar wieder den Chor, wenn ſchon ſchüchtern, in die Handlung mit auf. Grade hierin zeigte er aber wie conventionell, unlebendig und gedankenlos dieſe Nachahmung war. Fehlte es den Italienern doch ganz an den Vorausſetzungen, welche den Chor in der griechiſchen Tragödie erklärten und rechtfertigten, die aus dem Chore ja ſelbſt erſt erſtand und ſich erſt allmählich ſelbſtändig gegen ihn behauptete, ſich dann aber auch immer mehr von ihm zu befreien ſuchte. Dies war ſchon zu Euripides'

Zeiten der Fall, der doch noch Zeitgenoſſe des Sophokles, ja ſelbſt noch des Aeſchylos war. Schon jetzt hatte das Luſtſpiel ſich ganz, die Tragödie aber ſo ziemlich von ihm befreit. Schon bei ihm erſcheint derſelbe bisweilen zum Zwiſchenſpieler herabgeſunken, bei Seneca immer. Das Feierliche, welches Triſſino ohne Zweifel durch den Chor erzielen wollte, iſt aber bei ihm mit einem ſolchen Mangel an dramatiſcher Bewegung verbunden, daß er hierin in dem entſchiedenſten Gegenſatze beſonders zu den Dramen des Aeſchylos ſteht, in denen der Chor noch ſeine volle dramatiſche Bedeutung hatte, ja in denen ihm ſogar noch gelegentlich die Rolle des Hauptſpielers zufiel. Im Uebrigen herrſcht bei Triſſino der Monolog nicht nur vor, ſelbſt noch der Dialog iſt hier nicht ſelten kaum etwas Anderes als ein in die dialogiſche Form aufgelöſtes Selbſtgeſpräch. Die handelnden Perſonen ſprechen häufig mehr nur über ihre Empfindungen, Leidenſchaften und Conflicte, als daß ſie dieſe unmittelbar zur Darſtellung brächten; auch werden dieſe Dialoge zum Theil, wie z. B. gleich das erſte Geſpräch der Sofonisba mit Erminia, nur mit einer Hülfsperſon geführt, welche lediglich dazu da iſt, daß ſich an ihr der Charakter und die Situation einer der Hauptperſonen entwickelt. Die Einführung der Vertrauten, welche für das neue claſſiſche Drama ſo charakteriſtiſch iſt und ſo verhängnißvoll wurde, und welche uns hier gleich in der erſten Scene entgegentritt, diente hauptſächlich dieſer Art Auflöſung des Monologs in die dialogiſche Form. Doch nicht blos Erminia, auch der Chor, die Dienerinnen und Boten haben, wenn man von den Meldungen abſieht, hier kaum eine andere dramatiſche Bedeutung als dieſe.

Die Sofonisba wurde von Mellin de St. Gelais[1]) in Proſa und von Claude Mermet[2]) in Verſen in's Franzöſiſche überſetzt und rief außerdem viele Nachahmungen hervor, von denen wir einer der wichtigſten noch zu begegnen haben werden.

In einem ganz anderen Sinne als Triſſino wurde Rucellai für die Entwicklung der italieniſchen Tragödie wichtig und ver-

---

[1]) Paris 1560.
[2]) Lyon 1585.

hängnißvoll. Giovanni Rucellai[1]), geb. 20. October 1475 zu Florenz, gehörte einem der angeſehenſten Florentiner Geſchlechter an. Fünfundzwanzig Mal ſoll ſich der Name in der Liſte der Prioren der Stadt verzeichnet finden. Durch Giovanni's Mutter, die eine Schweſter des großen Lorenzo war, wurde er auch noch dem Hauſe der Mediceer verwandt. Giovanni Rucellai ſelbſt erhielt eine ſorgfältige Erziehung und ſtudirte unter Catanio Diacetto Philoſophie. Die Orti (Gärten) Oricellarii[2]) wurden unter ihm zu einem der Mittelpunkte der gelehrten und gebildeten Welt von Florenz. Giovanni gehörte zu denen, welche den Mediceern die Rückkehr in ihre Vaterſtadt bahnten. Er ſtand hierdurch feſt in der Gunſt derſelben, beſonders Leo's X., vor dem auch 1515 bei ſeiner Anweſenheit in Florenz des Dichters Rosmunda in jenen Gärten zur Aufführung kam. Rucellai wurde ſowohl von ihm, als von Clemens VII. wiederholt zu Geſandtſchaften benutzt. Der letztere ernannte ihn ſchließlich zum Gouverneur der Engelsburg und zum apoſtoliſchen Protonotar. In dieſer Stellung ſoll er ſeine zweite Tragödie l'Oreste[3]) geſchrieben haben, nachdem er ſich durch ſein der Georgica des Vergil nachgebildetes Lehrgedicht, Le api (die Bienen), großen Ruhm erworben hatte. Er ſtarb kurze Zeit ſpäter (Ende 1525 oder Anfang 1526) an einem hitzigen Fieber.

Rucellai war, wie ſeine Briefe beweiſen, mit Triſſino innig befreundet, und ſoll dieſem auch ſeine Rosmunda gewidmet haben. Gewiß ſtimmten ſie beide in ihren Anſichten vom Drama im Weſentlichen überein. Gleichwohl bahnte Rucellai mit ſeiner Rosmunda inſofern eine freiere Richtung an, als er ſeinen, der Geſchichte der Lombarden des Paulus Diaconus entnommenen und der Zeit nach näher liegenden Stoff eigenmächtiger, ſeinen poetiſchen Zwecken entſprechend, auffaßte. Entſchiedeneren, doch verderblichen, Einfluß gewann er noch dadurch, daß er in dieſer Dichtung die Richtung auf

---

[1]) Siehe über ihn Opere di Giovanni Rucellai. Padova 1872. — Ginguené, a. a. O. VI. 42. — Ad. Stern, a. a. O. II. 50.

[2]) Der Name ſoll von einem techniſchen Ausdruck in der Tuchfärberei herkommen, dem die Rucellai ihren Wohlſtand verdankten. Einer ihrer Vorfahren ſoll nämlich das Geheimniß a oricello, d. i. violett zu färben, aus dem Orient nach Florenz übertragen haben.

[3]) Venedig 1539.

das Schreckenerregende, Grauſige nahm und hierzu das Beiſpiel gab. Die Handlung iſt in der Hauptſache folgende. Alboin, König der Longobarden, beſiegt Cunemondo, den König der Gepiden. Rosmunda, des letzteren Tochter, will den auf dem Schlachtfelde liegenden Vater trotz des dagegen ergangenen Verbotes beerdigen und wird hierbei ergriffen. Alboin erhält die Nachricht hiervon zugleich mit dem vom Rumpfe getrennten Haupt ihres Vaters, aus deſſen Schädel er einen Trinkbecher zu machen befiehlt. Rosmunda, die ihm jetzt vorgeführt wird, reizt ihn durch ihre Schönheit jedoch in dem Maße, daß er ſich leicht überreden läßt, ſie aus politiſchen Gründen zu ſeinem Weibe zu machen. Rosmunda, von Rache für ihren Vater erfüllt und auch ſchon mit einem Anderen, dem Gepiden Almachide, verlobt, ſchaudert vor dieſem Gedanken zurück. Allein dem gewiſſen Tode ſonſt preisgegeben und in der Erwartung, grade auf dieſem Wege die ſicherſte Gelegenheit zur Rache und zur Befreiung zu finden, ergibt ſie ſich ſcheinbar darein. Alboin treibt in ſeiner Brutalität ſie auch noch dadurch zum Aeußerſten, daß er ſie beim Hochzeitsmahle aus dem zum Becher verarbeiteten Schädel ihres Vaters zu trinken zwingt. Almachide bietet ſich nun als Vermittler der Rache an. In Frauenkleidern verhüllt, gelingt es demſelben, in das Schlafgemach des im Trunke eingeſchlafenen Königs zu dringen, um ihm das Haupt vom Rumpfe zu trennen, das er Rosmunden triumphirend dann bringt.

Es iſt ohne Zweifel viel Rohes und Abſtoßendes in den Motiven dieſer Handlung, die keineswegs geeignet iſt, Mitleid und Furcht, ſondern nur Abſcheu und Grauſen zu wecken. Dies wird um ſo empfindlicher, als Rucellai beſonders in der erſten Hälfte die Antigone des Sophokles zum Vorbilde nahm und an dieſe faſt wörtlich im Einzelnen anklingt. Etwas milder wird man, dieſen Dichter zu beurtheilen, aber geneigt, wenn man die Thatſache in's Auge faßt, daß die Tragödie der Italiener nicht nur damals, ſondern auch ſpäter, dieſer von ihm hier eingeſchlagenen Richtung immer wieder auf's Neue huldigt, ſo daß, wie ſehr ſie mit unſeren heutigen Empfindungen in Widerſpruch ſteht, ſie dem Geiſte dieſer Nation, beſonders dem jener Zeit, doch in beſtimmter Weiſe entſprechen mußte. Eine Tragödie, wie die ſeinige unter den Händen Giraldi Cintio's und Spero Speroni's wurde, war nichts

als der entsprechende Gegensatz zur Komödie der Bibbiena, Machiavelli, Ariosto und Dolce. Wollust geht nicht selten mit Grausamkeit Hand in Hand oder endet mit ihr. Die Römer liebten gleichzeitig die Pantomime und die Gladiatorenspiele. Auch war es natürlich, daß eine Zeit, welche auf einem der wichtigsten praktischen Gebiete, auf dem der Politik, grundsätzlich Urtheil und Handlung ganz von der Moral trennte, in der Beurtheilung und Darstellung moralischer Verhältnisse und Beweggründe nicht eben ihre Stärke zeigen konnte. Wenn das Lustspiel dieser Zeit daran litt, daß es Vieles unter den Gesichtspunkt der bloßen Zweckmäßigkeit stellte, was unter den Gesichtspunkt der Moral gehört und hierdurch das sittliche Gefühl verletzt, so wurde hier wieder Vieles in einer ein gesundes sittliches Gefühl verletzenden Weise unter den sittlichen Gesichtspunkt gestellt.

Dies läßt sich recht überzeugend an einer Stelle in Martelli's Tullia nachweisen, in welcher diese den Schwester- und Gattenmord in folgender, mit der Anschauung des Dichters und wohl auch der Zeit übereinstimmenden Weise rechtfertigt:

> Todt ist die Schwester und der Gatte, und
> Gerecht war diese That. Denn wo's ein Reich
> Gilt zu erwerben, gibt es kein Gesetz
> Der Menschen, noch der Götter, das man nicht
> Befugt zu brechen wäre!

Es ist dies die Lehre Machiavelli's, die Lehre der Zeit, der man in den Tragödien derselben in verschiedenen Variationen begegnet. Doch ist Martelli's Tullia, in der dieser Dichter die grausigen Wirkungen Rucellai's noch zu überbieten suchte, auch von den späteren Italienern sehr hoch gestellt worden.

Lodovico Martelli, 1499 zu Florenz geboren und schon 1527 zu Salerno gestorben, hat nur dieses eine Drama gedichtet[1]).

Daß sich grade in dieser Art Stücken ein nationaler Zug offenbart, wird auch noch dadurch bestätigt, daß sie es vorzugsweise gewesen sind, welche der Tragödie die weiteren Kreise der Nation erschlossen. Doch dauerten darum die glätteren Nach-

---

[1]) Es scheint in keiner früheren Ausgabe als in der der gesammelten Werke, Firenze 1548, enthalten zu sein.

ahmungen der Alten und ihrer Stoffe noch fort. Als eine der vorzüglichſten Arbeiten hiervon galt die Antigone des Alamanni. Es iſt ſtreng genommen nur eine Ueberſetzung der Sophokleiſchen, daher ich ſie nur wegen der perſönlichen Bedeutung des Verfaſſers beſonders hervorhebe.

Luigi Alamanni, deſſen ich ſchon bei der Komödie (S. 113) zu gedenken hatte, gehörte einer angeſehenen florentiniſchen Familie an. Den Medici anfänglich verbunden, gerieth er ſpäter in ein feindſeliges Verhältniß zu dem Cardinal Julian, welches ihn nach deſſen Erwählung zum Papſte, als Clemens VII., zur Flucht aus Italien zwang. Er fand am Hofe Franz I. ehrende Aufnahme und ſchrieb wohl erſt hier die oben bezeichnete Tragödie[1]). Bei ſeiner Vorliebe für dieſe Dichtungsform — er ſpricht mit Bewunderung über eine Aufführung von Cintio's Orbecche, welcher er 1541 in Florenz beiwohnte — unterliegt es kaum einem Zweifel, daß er die Bekanntſchaft des franzöſiſchen Hofes mit den Tragödien der Italiener vermittelte.

Die Orazia des Aretino gehört dieſer Richtung ebenfalls an. Daß ein Geiſt, wie der ſeine, ſich auch in der Tragödie verſuchte, kann nach Allem, was über Aretino geſagt worden iſt, nicht Wunder nehmen. Daß er bei ſeiner erklärten Abneigung gegen die Nachahmer im Luſtſpiel ſich hier aber ſo eng an die Vorbilder der Alten[2]) und an die geſchichtliche Ueberlieferung band, welcher er folgte, beweiſt, wie viel abhängiger, als im Luſtſpiel, die Geiſter hier von der Ariſtoteliſchen Theorie waren, was bei Aretino wohl noch damit zuſammenhing, daß das Gebiet der Moral, auf dem er ſich hier zu bewegen hatte, ein ihm zu wenig vertrautes war. So wenig Aufſehen dieſe Tragödie zu Lebzeiten des Dichters erregt zu haben ſcheint, da man nicht einmal weiß, wann ſie ungefähr von demſelben geſchrieben worden, ſo viel Staub hat ſie ſpäter auf dem Gebiete der Kritik aufgewirbelt, wegen des Verdachtes, daß Corneille, welcher denſelben Stoff behandelte, aus ihr geſchöpft habe, was übrigens,

[1]) Dieſelbe erſchien 1533 in Lyon; eine Ausgabe ſeiner Werke Florenz 1859.

[2]) Nur in der Verwendung des Chors wich er von der Darſtellungsweiſe der Alten ab. Er ließ das römiſche Volk zwar auftreten, aber nicht ſprechen. Nur einzelne allegoriſche Figuren ergreifen am Schluß jedes Actes das Wort.

da die Dichtung Corneille's sich fast überall über die Dichtung Aretino's erhebt, nicht grade eine Herabsetzung einschließen würde. Man kann daher den Inhalt dieser Tragödie bei fast allen Literarhistorikern in weitläufiger Weise dargelegt, mit dem der Corneille'schen Dichtung verglichen und Näheres über diesen Streit, dem ich hier aus dem Wege gehe, mitgetheilt finden [1]). Ich schließe mich der Ansicht Ginguené's an, daß, falls Corneille hierbei Aretino benutzt hätte, er dieses bei seiner nicht zu bezweifelnden Wahrheitsliebe auch ebenso offen ausgesprochen haben würde, wie ohne jede äußere Veranlassung in Bezug auf die spanische Quelle seines Cid. Auch sonst ist die Unparteilichkeit, mit welcher jener Geschichtsschreiber diese und ähnliche Fragen behandelte, um so mehr anzuerkennen, als man die Franzosen hierin so oft nationaler Vorurtheile beschuldigt und zu beschuldigen hat. Ginguené stellt das Corneille'sche Werk in den ersten drei Acten weit über das des Italieners, gibt dagegen diesem in der Führung der letzten Acte den Vorzug.

Es fehlte Aretino das Wesentliche zum tragischen Dichter — Herz und Gewissen. Doch brachte er einen ungewöhnlichen Kunstgeschmack und eine bedeutende Intelligenz dazu mit, in der jedoch der Verstand vorherrschte. Hierauf und auf der strengen Anlehnung an des Livius Darstellung beruht es, daß er gleichwohl das sittliche Gefühl minder als Rucellai verletzt.

Erst mit Giraldi Cintio scheint aber die Tragödie auf der Bühne Raum gewonnen zu haben. Giovanni Battista Giraldi Cintio (oder Cinthio, Cinzio) wurde 1504 in Ferrara geboren. Obgleich zum Arzte gebildet, widmete er sich doch schon früh literarischen und poetischen Studien, die ihn auch endlich zur völligen Aufgabe jenes Berufs bestimmten. Der Erfolg seiner ersten Tragödie Orbecche war hierfür entscheidend. Er bestieg jetzt (1541) den Lehrstuhl der römischen Literatur. Das Ansehen, in welchem er am ferraresischen Hofe stand, führte aber einen Streit mit dem Geheimsecretär Alfonso's II., G. B. Pigna [2]), herbei, dem er nur

---

[1]) Signorelli, a. a. O. t. III. 126. — Ginguené, a. a. O. VI. 129. — Chasles, Ph., Moeurs, Drames etc. Du XVI. siècle. — Klein, a. a. O. V. 356.

[2]) Näheres darüber bei Barotti, Memorie de' Letterati Ferraresi.

eben noch ſeine Discorsi intorne al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie[1]) etc., eine Art Poetik, gewidmet hatte. Giraldi's Weggang von Ferrara war die Folge hiervon. Bald (1566) wurde ihm aber durch die Berufung als Profeſſor der Beredſamkeit an die Univerſität von Mantua hierfür Erſatz geboten. Ihm folgte 1568 eine andere an die Univerſität von Pavia. Hier blieb er bis Kränklichkeit ihn zurück in ſeine Vaterſtadt trieb, wo er gegen Ende des Jahres 1573 verſchied.

Berühmter als durch ſeine acht Tragödien iſt Giraldi Cintio freilich durch ſeine Novellen, Ecatomiti (Hundert Fabeln), geworden. Doch war der Erfolg ſeines erſten, ſchon oben genannten Dramas gleichfalls ein ungeheurer. Die erſte Aufführung deſſelben fand in ſeinem Hauſe in Gegenwart des Herzogs Ercole II. ſtatt. Viele Details darüber verdanken wir Cintio ſelbſt[2]). Hiernach wurde die Orbecche von einem gewiſſen Flaminio, einem noch ganz jungen Menſchen, die Rolle ihres Vaters von Sebaſtiano Clarignano da Montefalco geſpielt, welchen Giraldi den Roscius ſeiner Zeit nennt, und der, wie es ſcheint, an der Spitze einer Truppe ſtand. Die Muſik war von Alfonſo della Vinola oder Viola, die Decoration von Girolamo Carpi da Ferrara. Die Wirkung war eine ſolche, daß es weder an Thränen und Schluchzen, noch an ohnmächtigen Weibern fehlte.

Dies beruhte mit darauf, daß Giraldi den Stoff ſeiner Tragödie nicht der Sage oder Geſchichte, ſondern einer ſeiner Novellen entnommen hatte, daher dieſer, wie er auch ſonſt immer beſchaffen ſein mochte, unmittelbarer als die Stoffe der Alten in dem Geiſte ſeiner eigenen Zeit von ihm ergriffen und behandelt werden konnte[3]). Auch überbot er nicht nur die Weiſe Rucellai's, durch Schrecken und Grauſen zu wirken, ſondern führte zugleich noch das Rührende, Schmelzende in das Trauerſpiel ein. Beides mochte wieder

---

[1]) Venedig 1554. Dieſe mir vorliegende Ausgabe enthält auch die Fehdebriefe der beiden Gelehrten.

[2]) In der Widmung an Ercole II. und in den Discorsi intorni al comporre de' romanzi etc.

[3]) Giraldi war ſich, wie ſeine Discorſi beweiſen, auch deſſen bewußt und verfuhr bei den meiſten Stücken in ähnlicher Weiſe.

auf ſeiner Vorliebe für Seneca beruhen, zu der er ſich offen in ſeinen Discorſi bekennt[1]), wofür es bezeichnend iſt, daß er ſich für die Wirkungen, welche die Tragödie ausüben ſoll, nicht mehr wie Triſſino der Ausdrücke tema und misericordia[2]), ſondern orrore und compassione[3]) bedient.

Der Inhalt der Orbecche iſt aber folgender: Orbecche, die Tochter des perſiſchen Königs Vulmone, hatte als Kind ganz abſichts- und verſtändnißlos das blutſchänderiſche Verhältniß ausgeplaudert, welches ihre Mutter mit ihrem eigenen Sohn, Orbecche's älterem Bruder, unterhielt. Der König, der ſeine Gattin bei der That überraſchte, tödtete beide. Orbecche, zur Jungfrau herangewachſen, unterhält nun heimlicherweiſe aber auch ſelbſt ein Verhältniß mit einem Armenier, Namens Oronte, das nicht ohne Folgen geblieben iſt. Der König im Begriff ſie zu vermählen, entdeckt das Geheimniß. Er läßt die Kinder Orbecche's und Oronte's ergreifen und morden, und ſendet der Tochter die zerſtückten Leichen derſelben. Orbecche tödtet hierauf ihren Vater und dann noch ſich ſelbſt.

Der überwältigende Eindruck dieſes Stücks, deſſen Grauſamkeiten durch die Behandlung noch ſehr hervorgehoben worden ſind, ſchützte den Verfaſſer doch nicht vor Einwürfen. Daher er in ſeinen nächſten Stücken einen etwas gemäßigteren Ton anſchlägt, beſonders in dem Altile[4]), in dem er ſich mit einem einzigen Morde begnügt. Auch bekennt er in ſeinen Discorſi: „daß es nur aus Nachgiebigkeit gegen das Publicum geſchehen ſei, wenn er in l'Altile, in la Selene und in Gli Antivalomeni die ſchwächere Form der Tragödie, mit glücklichem Ausgang, gewählt habe. Doch

---

[1]) Hier heißt es S. 220. Et anchora che Seneca tra i latini non habbia mai posta mano alle tragedie di fin felice ma solo si sia dato alle meste con tanta eccellenza, che quasi in tutte le sue tragedie egli avanzò, per quanto a me ne paia, nella prudenza, nella gravità, nella maestà, nelle sentenze tutti i Greci, che scrissero mai, quantunque nella elocutione potesse essere più casto e più colto egli non è etc.

[2]) A. a. O. S. 95.

[3]) A. a. O. S. 219.

[4]) Es ſcheint davon keine frühere Ausgabe, als die von 1582 (Venezia), erſchienen zu ſein, welche alle acht Tragödien des Dichters l'Altile, l'Eufemia, la Selene, l'Epitia, l'Orbecche, la Didone, la Cleopatra, l'Arrinopia und Gli Antivalomeni enthält.

hat er nichtsdeſtoweniger in dem letzten Stück wieder ſeinem Hange zum Schrecklichen Genüge gethan. Im Uebrigen mag hier nur noch ſeiner Epitia gedacht werden, weil ſie denſelben Stoff, wie Shakeſpeare's Maß für Maß, nach einer ſeiner Novellen behandelt, freilich in zum Theil roher und nüchterner Weiſe. Dem Shakeſpeare-ſchen Drama liegt, wie man annimmt, die Erzählung und das Drama Whetſtone's (Promos und Caſſandra) zu Grunde, doch ſcheint, worauf Klein bereits hinwies, nicht nur Whetſtone, ſondern auch Shakeſpeare, wenn ſchon vielleicht nicht mit Giraldi's Tragödie, ſo doch mit ſeiner Epitia-Novelle bekannt geweſen zu ſein.

Die von Giraldi Cintio in ſeiner Orbecche eingeſchlagene Richtung wurde kurze Zeit ſpäter von Spero Speroni auf ihren Gipfel gebracht. Was bei jenem nur im Hintergrunde der Vorgeſchichte ein Nebenmotiv bildet, iſt hier, in der Tragödie Canace e Macaro, zum Mittelpunkt der Darſtellung und in die grellſte Beleuchtung geſtellt worden, ein blutſchänderiſches Verhältniß, wenn auch nicht wie dort, als Zerrbild desjenigen im König Oedipos, zwiſchen Mutter und Sohn, ſo doch zwiſchen Bruder und Schweſter.

Speron Speroni degli Alvarotti[1]), geb. 12. April 1500 zu Padua, hatte in Bologna ſtudirt und gehörte zu den erſten Gelehrten der Zeit. Der Tod ſeines Vaters nöthigte ihn, die Univerſitätscarrière aufzugeben. Dafür wurde er ſpäter von verſchiedenen Fürſten in's Vertrauen gezogen und zu wichtigen Geſandtſchaften verwendet. Er brachte ſo unter Anderem auch längere Zeit in Rom zu und trat in Beziehung zu den bedeutendſten Männern der Zeit, insbeſondere zu Carlo Borromeo, der ihn ſehr hochſchätzte, ſowie zu Taſſo, der ihn den Vater der Erkenntniß (degli studii il padre) genannt. Die letzten Jahre ſeines Lebens verbrachte er wieder in Padua, wo er hoch bejahrt, am 12. Januar 1588, ſtarb.

Seine Werke[2]) legen Zeugniß von der Vielſeitigkeit ſeines Wiſſens und Geiſtes ab, doch kann hier auf dieſelben nicht weiter eingegangen werden. Der Stoff der vorgedachten Tragödie, welche bereits 1546 im Druck erſchien, vorher aber von ihm in der Acca-

---

[1]) Ginguené a. a. O. V. — Klein a. a. O. V. S. 306. Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti. Venezia 1740. 5 Bde. 4°.

[2]) Siehe die vorige Anmerkung.

demia degli Infiammati mit ungeheurem Erfolge vorgeleſen worden war, wurde ſchon von den Griechen, im Aeolos des Euripides, und, nach Sueton, auch von den Römern behandelt. Speroni entnahm ihn der elften Heroide des Ovid. Er ſuchte den Gegenſtand dadurch zu mildern, daß er die Geſchwiſter zu Zwillingen machte und ihre Liebe als Ausfluß der Rache der Venus darſtellte. Doch blieb die Canace nicht ohne Anfechtung. Noch vor ihrer Veröffentlichung waren unbefugter Weiſe Abſchriften davon verbreitet worden, die eine ziemlich ſcharfe, dem Bartolomeo Cavalcanti zugeſchriebene Kritik hervorriefen. Auch ſie wurde anfangs nur auf jene Weiſe verbreitet, erſchien aber (1550) im Druck. Speroni glaubte jetzt nicht länger ſchweigen zu können. Er beantwortete ſie zunächſt mit ſechs öffentlichen Vorleſungen, die er darüber und dagegen hielt, was eine Parteiung und einen Federkrieg zwiſchen den Gegnern und den Vertheidigern der Canace veranlaßte, unter welchen letzteren ſich u. A. Ingegneri, Dolce und Guarini befanden. Dieſer hebt an der Dichtung beſonders die Anmuth und Leichtigkeit der Sprache hervor, die ihm bei ſeinem Pastor fido als Muſter gedient habe, und wohl auch Taſſo bei ſeinem Aminta vorgeſchwebt haben dürfte.

Wir, denen Stücke wie die Canace heute nur einen abſtoßenden und zugleich langweiligen Eindruck machen, werden freilich die Wirkung, die ſie zu ihrer Zeit ausübten, nie recht begreifen können, was uns bei Webſter's doch vielfach abſtoßenderem und der Canace ſicher nachgebildeten: 'Tis pity she's a whore, immerhin möglich iſt, weil hier Alles ganz in der Farbe der Zeit, der Situation und der Leidenſchaften aus lebendigen Motiven und mit dem Ausdruck des unmittelbaren Lebens behandelt erſcheint.

Lodovico Dolce, dem wir ſchon im Luſtſpiele als einem dem Aretino verwandten Geiſt begegneten, ſchloß ſich dieſem auch darin an, daß er die meiſten ſeiner Tragödien in unmittelbarer Nachahmung der Alten dichtete. Seine Jocosta[1]) und ſeine Ifigenia, ſeine Hecuba und ſeine Medea[2]) ſind dem Euripides, ſein Aga-

[1]) Venezia 1549.
[2]) Venezia 1566.

memnone und ſein Tieste[1]) dem Seneca nachgebildet. Er verſuchte ſich aber auch auf dem von Giraldi Cintio eingeſchlagenen Wege in ſeiner Marianna, deren Stoff er der bibliſchen Geſchichte entlehnte, und in ſeiner Dido, die auch ſchon Giraldi zum Gegenſtande einer Darſtellung gemacht hatte. Wogegen die Marianna ſpäter von Calderon, Triſtan l'Hermite, Maſſinger (Großherzog von Mailand), Voltaire, Hebbel und vielen Anderen behandelt werden ſollte. Die Vergleiche, zu denen dies Anlaß gab, haben verſchiedene Geſchichtsſchreiber, wie Ginguené und Klein, zu einem näheren Eingehen auf dieſe Stücke beſtimmt. An Kraft der Situation und des charakteriſtiſchen, dramatiſchen Ausdrucks kann ſich die Marianna Dolce's zwar in keiner Weiſe mit den Dichtungen Calderon's oder Hebbel's meſſen, unter den italieniſchen Tragödien jener Zeit nimmt ſie jedoch, beſonders durch die Kraft der Leidenſchaft, einen hervorragenden Rang ein. Sie wurde zuerſt in Ferrara in einem Privathauſe und, obſchon ohne charakteriſtiſches Coſtüm und ohne Decoration, mit einem ſolchen Erfolge zur Aufführung gebracht, daß ſie der Herzog nun auch auf ſeinem Theater darſtellen laſſen wollte. Der Zudrang war ſo ungeheuer und von ſolchen Unordnungen begleitet, daß die Vorſtellung aber unterbleiben mußte.

Die Menge der tragiſchen Dichter, die jetzt plötzlich hervortraten, läßt allein ſchon erkennen, daß die Tragödie eine allgemeinere Theilnahme zu erregen begann, wenn ſie auch noch meiſt eine blos literariſche war. Von den ſo entſtandenen Arbeiten mag zunächſt noch l'Edippo des Giovanni Andrea dell'Anguillara, geboren 1517 zu Sutri, hervorgehoben werden, weil Quadrio ihn als eine der beſten Tragödien bezeichnet, welche Italien überhaupt hervorgebracht habe. Allein die Vorzüge dieſes Stückes fallen weſentlich nur dem Sophokles zu, weil es wenig mehr als eine, was die äußere ſprachliche Form betrifft, zwar ſehr verdienſtliche Uebertragung der gleichnamigen Dichtung des Griechen iſt[2]). „So oft — heißt es bei Ginguené — der König Oedipus von den Italienern auch bearbeitet wurde, immer gehören die Schönheiten

[1]) Venezia 1543. In der Ausgabe von 1566 ſind alle dieſe ſechs Stücke enthalten.

[2]) Anguillara machte ſich auch durch eine Ueberſetzung des Ovid verdient und berühmt.

dem Sophokles, die Fehler dagegen nur ihnen." So war es ferner ein Oedipus, doch nur eine wortgetreue Ueberſetzung des griechiſchen, von Orſato Giuſtiniani, deſſen Aufführung durch die Akademie von Vicenza (1585) daſelbſt den Bau des berühmten olympiſchen Theaters von Palladio veranlaßte. Der Dichter Luigi Groto, geb. 1541, geſt. 1585, der, obſchon blind, auch als Redner und Schauſpieler berühmt war, wurde zu derſelben eingeladen, um in den letzten Scenen den geblendeten Oedipus darzuſtellen, den in dem vorausgehenden Theile ein anderer Darſteller gegeben hatte. Von dieſem Luigi Groto oder Grotto liegen auch zwei Tragödien l'Adriana[1]) und la Dalida[2]) vor. Die Dalida ſcheint das frühere Stück geweſen zu ſein, da es der Dichter in der vom Jahre 1572 datirten Widmung als eine Jugendarbeit bezeichnet. Doch auch die Adriana wird nach den Darlegungen Klein's noch vor 1562 geſchrieben ſein müſſen, da Arthur Brooke in ſeinem Gedichte Romeus und Juliet ſich wahrſcheinlich auf dieſelbe bezieht. Anklänge an die Groto'ſche Dichtung machen es wahrſcheinlich, daß Shakeſpeare ſie ſo, wie ſie in der Ausgabe von 1582 vorliegt, gekannt habe. Wie er ſelbſt mittheilt, hat Groto dieſe Tragödie nach der Novelle Giulietta des Luigi da Porto[3]) gedichtet, mit welcher ſie hier und da ſogar wörtlich übereinſtimmt. Aus ihr haben dann Bandello, die veroneſiſche Dichterin Clizia[4]), Maſuccio da Palermo, Belleforeſt, Brooke und Paynter (Palace of pleasure) geſchöpft. Der ſpaniſchen Bearbeiter dieſes Stoffs für die Bühne, Lope de Vega und Rojas, ward bereits früher gedacht. Zu den Stellen, welche auf eine Bekanntſchaft Shakeſpeare's mit der Adriana Groto's hindeuten, rechnet Klein die Abſchiedsſcene Latino's von Hadriana. Beſtimmter treten die Anklänge in der ſpäteren Scene zwiſchen Adriana und ihrer Mutter hervor. Der Griff, welchen Groto mit

---

[1]) Venezia 1583.

[2]) Venezia 1582. Luigi und Giuſ. Grotto gaben 1777 die Lebensgeſchichte des Dichters heraus.

[3]) Luigi da Porto (geb. 1485, geſt. 1529 zu Vicenza) hat nur dieſe eine Novelle geſchrieben, welche zuerſt 1535 in Venedig erſchien, 1831 unter dem Titel Giulietta e Romeo in Rom neu aufgelegt wurde.

[4]) L'infelice amore dei due fidelissimi amanti Giulia e Romeo, Scritta in ottava rima da Clizia, nobile Veronese. Venezia 1533.

ſeiner Adriana gethan, war jedenfalls ein ſehr glücklicher. Auch iſt die Anlage ſeines Stücks und die Anordnung des Stoffs im Allgemeinen zu loben. Nur fehlt es Groto an lebendig geſtaltender Kraft. Dazu mußte die antikiſirende Behandlung des modernen romantiſchen Stoffs die eigenthümliche Natur und Friſche der Motive ebenſo ſchädigen, wie dies durch die geſuchte Künſtelei des ſprachlichen Ausdrucks geſchah, die damals ſchon in verſchiedenen poetiſchen Werken hervortrat.

Die fünf Tragödien, Merope, Tancredi, Galatea, Vittoria und Polidoro, des Pomponio Torelli di Monte Chiarugula (geb. zu Parma, geſt. 1608 zu Piacenza) verdanken wohl ebenfalls ihr fortdauerndes Leben in der Literaturgeſchichte einzig dem Umſtand, daß der Gegenſtand der erſten dieſer Tragödien ſpäter von anderen, bedeutenderen Dichtern behandelt worden iſt, was zu einem Vergleiche derſelben mit ihr ermunterte. Doch führte ſelbſt noch Torelli den Zug der Merope des Maffei, Zeno, Voltaire und Alfieri nicht an, da, wie Ginguené nachgewieſen, der Stoff ſchon vor ihm dramatiſch bearbeitet worden war. Dieſer Gelehrte rechnet zwar das Drama Torelli's mit zu den beſten Tragödien der Zeit, doch nur wegen ſeiner Glätte und Regelmäßigkeit; er gibt immerhin zu, daß es heute nur noch den Eindruck des Veralteten ausübe. Ebenſo wurde die zu ihrer Zeit ſehr hoch geſchätzte Semiramide des Muzio Manfredi aus Ceſana wohl nur durch den Umſtand vor dem Verſinken in dem allgemeinen Strom der dramatiſchen Production jener Zeit geſchützt, daß auch ihr Gegenſtand von Dichtern wie Crebillon, Calderon, Voltaire wieder behandelt wurde. Das blutſchänderiſche Verhältniß zwiſchen Mutter und Sohn, welches der Italiener darin mit unerhörter Kühnheit in's volle Licht geſtellt und das doch von Calderon völlig umgangen werden konnte, trug ohne Zweifel zum Erfolge ſeines Stücks weſentlich bei. Hat doch auch die Acripanda des Antonio Decio da Orti aus Rom (eines Freundes des Taſſo), mehr durch ihre kecke Unzüchtigkeit, ihre Gräuel, ihre geſuchte Bildlichkeit, als durch wahre dramatiſche oder ſelbſt nur allgemein poetiſche Vorzüge eine Berühmtheit zu ihrer Zeit erlangt, die nachwirkend ihren Namen noch immer durch die Geſchichtsbücher trägt.

Selbſt die von einem ganz anderen Geiſte durchdrungene Tra-

gödie Il Re Torrismondo[1]) des Taſſo verdankt ihre Hervorhebung nicht ſowohl ihren Vorzügen als der anderweiten großen Bedeutung ihres Verfaſſers. Taſſo hat den Plan zu dieſer Tragödie noch in der Zeit ſeines Glückes (1573) entworfen und wahrſcheinlich den erſten Act und die erſte Scene des zweiten auch damals geſchrieben, da ſie bereits im zweiten Theil ſeiner 1582 in Venedig erſchienenen Schriften enthalten ſind. Erſt 1586, nachdem er, erlöſt aus ſeiner traurigen Gefangenſchaft, der Einladung des Herzogs von Mantua folgend, ſich zu dieſem begeben hatte, wurde dieſe Dichtung von ihm aber zu Ende geführt und auch das Begonnene neu überarbeitet. Sie erſchien ſo 1587 im Druck. Es iſt wohl nicht zu bezweifeln, daß das traurige Schickſal des Dichters nicht ohne nachtheilige Einwirkung auf ſie blieb, aber ebenſo unrichtig, wie Klein's Behauptung, daß dieſelbe im Irrenhauſe beendet worden ſei, will mir die andere erſcheinen, daß einzig dem Schickſale des Dichters alle Schwächen und Fehler zuzurechnen ſeien. Ob Taſſo bei all ſeinem Dichtergenie wahres dramatiſches Talent beſaß, laſſe ich dahingeſtellt ſein, obſchon die bis zu dreihundert Verſen langen Reden ſeines Dramas allein ſchon dagegen ſprechen. Daß aber die Fehler dieſer Dichtung zum großen Theil im Stoff, ſowie im Plane derſelben liegen, wird ein Blick auf den Inhalt derſelben in überzeugender Weiſe erkennen laſſen.

Torrismondo, König der Gothen, übernimmt es, Alvida, die Tochter des Königs von Norwegen, zu freien, um dieſe dann ſeinem Freunde Germondo von Schweden als Gattin zu überlaſſen und zuzuführen, dem ſie aus politiſchen Gründen verſagt worden war. Er geht nach Norwegen, erhält die Zuſicherung ihrer Hand, ſowie die Vergünſtigung, daß die Vermählung mit ihr in ſeiner Heimath ſtattfinden dürfe. Er hat ſich aber nicht nur die Hand, ſondern auch das Herz Alvida's gewonnen, und die Liebe, die ſie ihm zeigt, erweckt und entzündet in ihm ein gleiches Gefühl, ſo daß er dem Verlangen, ſie zu beſitzen, bald nicht mehr zu widerſtehen vermag und ſtatt ſie dem Freunde zuzuführen, ſie ſelbſt zu heirathen entſchloſſen iſt. In dieſem Moment erſcheint nun Germondo. Torrismondo hofft, den Conflict noch beſeitigen zu können, indem

[1]) Ferrara 1587.

er dem Freunde seine Schwester Rosmunde zur Gattin anbietet. In Wahrheit ist aber Rosmunde nicht seine Schwester, sondern ein für letztere untergeschobenes Kind, während die ächte Rosmunde entführt worden und niemand anders als die ihm inzwischen angetraute Alvida ist. Torrismondo, entsetzt über die gemachte Entdeckung, wagt es zunächst nicht, Alvida davon in Kenntniß zu setzen. Er macht ihr den Vorschlag, sich von ihm wieder scheiden zu lassen und Germondo zum Gatten zu nehmen, indem er als das ihn zu diesem Ansinnen bestimmende Motiv seine Freundschaft für letzteren und die gegen ihn eingegangene Verpflichtung vorschützt. Alvida aber, die sich von ihm hintergangen und verschmäht glaubt, tödtet sich in der Verzweiflung darüber. Torrismondo thut bei diesem Anblick ein Gleiches und ernennt sterbend Germondo zum Erben der Krone.

Gewiß lagen in diesem Stoff nicht nur viel reizende Momente für den Epiker, sondern auch für den Dramatiker vor. Die Schwächen des Plans treten aber ebenso offen zu Tage. Ein oberflächlicher Vergleich mit der verwandten Fabel des Oedipus läßt erkennen, wie sehr es den Voraussetzungen Tasso's in ihrer zufälligen Künstlichkeit an der verhängnißvollen Spannkraft der letzteren fehlt, abgesehen noch davon, daß den Gestalten der Rosmunde und des Germondo, besonders der ersteren, in der tragischen Entwicklung des Stücks nur die Bedeutung von Hülfsfiguren gegeben ist. Sowohl Styl wie Sprache zeigen den Dichter übrigens auf seiner Höhe und auch in der Ausführung einzelner Scenen tritt der Glanz seines Talentes hervor.

Wie groß auch die Erfolge waren, welche die italienische Tragödie an den Akademien und hier und da an den Höfen errang, so hat sie doch auf der Bühne, beim Volke gegen das Lustspiel, an den Höfen gegen das Schäferspiel, nicht recht aufzukommen vermocht. Jetzt, am Schlusse des Jahrhunderts, sollte ihr aber in der aus dem letzteren sich entwickelnden Oper auch noch ein neuer und mächtigerer Nebenbuhler erwachsen.

VI.

Das Schäferdrama im 16., 17. und 18. Jahrhundert.

Verbreitung deſſelben zu Anfang des 16. Jahrhunderts. — Die ſceniſchen Dichter der commedia rusticale. — Gegenſatz der Paſtorale der Alten und der der Italiener. — Gegenſatz der naiv volksthümlichen und der ſentimental und gelehrt höfiſchen Paſtorale der letzteren. — Sannazaro und deſſen Arcadia. — Luigi Tanfillo, Cintio, Agoſt. Beccari und Agoſt. Argenti. — Torquato Taſſo; Leben und Schickſale. — Sein Aminta. — Nachahmer deſſelben: d'Ongara, Groto, Aloyſio Pasquaglio, Ingegneri, Caſteletti. — Battiſta Guarini. — Sein Verhältniß zu Taſſo mit Bezug auf Goethe's Dichtung dieſes Namens. — Sein Pastor fido. — Streitſchriften darüber und Bedeutung deſſelben. — Guarini's Verrato und ſeine Theorie des Dramas. — Kritik des Pastor fido. — Weitere Entwicklung, Uebergang in die Oper und Abſterben der Paſtoraldichtung. — Bonarelli da Rovere; Michel Angelo Buonarotti und deſſen Tancia; Gabriello Chiabrera.

Klein, der ſeine Vorgänger wirklich nicht ſelten berichtigen konnte, hat dies auch durch die Behauptung zu thun geglaubt, daß es im 15. Jahrhundert überhaupt nur zwei Paſtoraldramen gegeben habe und die im Jahre 1529 in Meſſina zur Aufführung gelangten I due Pellegrini die erſte Ekloge des 16. Jahrhunderts geweſen ſeien, ja daß zwiſchen ihr und dem Erſcheinen des Aminta von Taſſo nnr noch einige wenige Dichtungen dieſer Art innelägen. Er hat aber hierdurch von der Entwicklung und Bedeutung der Paſtorale bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts ein falſches Bild entworfen. Da Klein natürlich Quadrio kannte, ſo läßt es ſich wohl nur daraus erklären, daß dieſer Geſchichtsſchreiber, ich weiß nicht aus welchem Grunde, die egloghe rusticali, die commedie rusticali und die commedie di maggio von den Schäfer-, Wald- und Fiſcherſpielen ausſchloß und dem Luſtſpiele zuwies. Da er aber dieſe letzteren wieder dem Begriffe der favole rusticali untergeordnet hat, ſo gerieth Quadrio mit ſich ſelber in Widerſpruch. Auch ſchließt ſich ihm Klein keineswegs an, da er einige jener Spiele, z. B. die commedia rusticale: Lo Strascino des Sieneſen Niccolò Campano, genannt lo Strascino, unter den von ihm verzeichneten Paſtoralen namentlich anführt (während ſie bei Quadrio unter den Luſtſpielen figurirt), dieſelbe aber fälſchlicher Weiſe in die Zeit von 1567 bis 1573 verlegt, weil er eine ſpätere (nicht wie er angibt 1571, ſondern 1573 erſchienene) Ausgabe

für die erſte hielt[1]). Doch nicht genug, daß Klein das bisher Bekannte hier nicht hinreichend benutzt hat, haben auch neuere bibliographiſche Forſchungen noch weitere Aufklärungen über die Entwicklung der uns hier vorliegenden Form des Dramas erbracht.

Was das 15. Jahrhundert betrifft, ſo iſt (S. 83) bereits das Nöthige darüber geſagt worden. Auch habe ich dort ſchon zu berühren gehabt, in welchem Umfange die egloga rusticale im Laufe des erſten Viertels des 16. Jahrhunderts in Siena geblüht haben muß und wie es hier beſonders die Geſellſchaft und ſpätere congrega de' Rozzi war, welche ſie pflegte. Als Autoren werden außer Niccolò Campano, einem der früheſten, Pier Antonio Legacci, Marcello Roncaglia, il Fumoso der Congrega de' Rozzi (erſt von 1546 an) und il Desioso der Congrega degli Inſipidi (erſt von 1576 an) genannt. Neuere Aufſchlüſſe bewieſen aber, daß zu Anfang des Jahrhunderts die Paſtoralkomödie auch ſchon in Neapel, Venedig, Rom, Ferrara, Mantua, Florenz und Urbino blühte[2]), daß ſie überhaupt an den Höfen zu immer größerer Beliebtheit kam, hier aber nicht ſelten die Form von Ausſtattungsſtücken, Allegorien und Singſpielen gewann, bei denen der ländliche Inhalt nur noch den äußeren Anhalt und Vorwand bot. So große Bedeutung das Schäferſpiel und die ihm verwandten Formen im Laufe des 16. Jahrhunderts aber erlangten und durch das ganze 17. bis in das 18. Jahrhundert behaupteten und wie groß auch der Einfluß war, welchen dieſer Geſchmack auf die übrigen Künſte ausübte, ſowie der Umfang, in welchem er ſich auf andere Länder übertrug, wo er erſt gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ganz unterdrückt wurde, ſo werde ich doch, weil er zur Zeit völlig erſtorben iſt, nur auf die bedeutendſten Erſcheinungen deſſelben etwas näher eingehen, dafür aber über die Entwicklung und Bedeutung dieſer eigenthümlichen Dichtungsform im Allgemeinen einige Worte vorausſchicken.

---

[1]) Nach Quadrio erſchienen von Campano: Il magrino, Siena 1514. Lo Strascino, Siena 1519 und Del coltellino, Siena 1543.

[2]) Auch in Mailand wird um dieſe Zeit der Aufführung einer Egloga von Bernardo Bellicioni gedacht. Daß in Venedig dergleichen Spiele um 1508 gebräuchlich waren, geht aus einem Theaterverbote dieſes Jahres hervor.

Schon die Alten hatten eine Idyllendichtung. Sie war aber ein Produkt der ſpäteren Zeit. Sie ging dem Verfall der übrigen Dichtung zur Seite und gewiſſermaßen aus dem Beſtreben hervor, ſich aus dem Druck und der Entartung hochentwickelter Culturzuſtände in den Frieden und das Glück der Natur zu retten und hierdurch zugleich einer dem Abſterben zuneigenden Dichtung einen neuen Inhalt und Geiſt, eine neue Form zu gewinnen. In Italien zeigt ſich dagegen die bukoliſche Dichtung gleich in den Anfängen der neuen, zu nationalem Leben erwachenden Dichtung. Hier hat ſie, wie ich ſchon zeigte, eine doppelte Quelle, da ſie einestheils aus dem poetiſchen Geiſte einer von der Cultur noch nicht tiefer berührten ländlichen Bevölkerung, aus deren Mai-, Tanz-, Liebesliedern, ſowie andererſeits aus der Anregung, welche die bukoliſche Dichtung der Alten gab und welche zu Nachahmungen reizte, hervorging. Jeder dieſer verſchiedenen Quellen entſprach zunächſt eine geſonderte Dichtung. Während aber erſtere das Leben und die Zuſtände der Menſchen, aus denen ſie hervorging, unmittelbar ſelbſt wieder zum Gegenſtand ihrer Darſtellung machte und eben darum von einem überwiegend realiſtiſchen Charakter ſein mußte, machte die letztere ähnliche Zuſtände einer fernen Vergangenheit, wie ſie ſich dem Geiſte eines anderen Volkes unter dem Geſichtspunkte einer anderen Zeit dargeſtellt hatten und von ihr dargeſtellt wurden, zu ihrem Gegenſtande, der eine ideale Auffaſſung und Ausführung, daher auch die Verbindung mit der Mythologie der Alten und zwar um ſo eher zuließ, als deren Gottheiten mehrentheils nur die Perſonification von Naturkräften, ſei es phyſiſcher oder pſychiſcher, waren, ſo daß ſie hierdurch nicht aus der ihr eigenthümlichen Naturſphäre herauszutreten brauchte. Dieſe Verbindung war in der That gleich bei derjenigen Dichtung, die wir zur Zeit als die älteſte dieſer Art anſprechen, bei dem Orfeo Poliziano's, geſucht und gefunden worden, in welchem das mythiſche Element ſogar überwiegt.

Daß beide Arten des Paſtoraldramas in denſelben Gegenden, in den umbriſchen und toskaniſchen Landen, entſtanden, beruht weſentlich darauf, daß hier Naturſinn und lyriſche Empfindung häufiger als in irgend einem anderen Theile Italiens zu finden waren und der durch das Studium der Alten entwickelte Geiſt hier nicht nur früher und reiner als irgend anderswo auftrat, ſondern

auch unter der Einwirkung der platonischen Philosophie eine idealere Richtung genommen hatte. Jenes war der Ausbildung der volksthümlichen rusticalen, dieses dagegen der gelehrten Pastoraldichtung günstig. Beide stellten sich als Gegensatz zu der das Culturleben und dessen Verhältnisse und Conflicte zum Gegenstand habenden commedia erudita und Tragödie dar, jene naiv und absichtslos, diese beabsichtigt und sentimental. Dort war die erste Forderung Natürlichkeit, über welche Schönheit und künstlerische Form nur zu oft vernachlässigt wurden, hier wurden diese vor Allem gefordert und ihnen nur zu leicht die Natürlichkeit zum Opfer gebracht und der erkünstelte Schein an deren Stelle gesetzt. Jene war in Gefahr in's Derbe und Platte herabzusinken, diese sich in's Ueberstiegene, in Affectation zu verlieren. Jene war ganz volksthümlich und national, diese nahm gleich mit ihrer Geburt einen gelehrten höfischen Charakter an.

Das Wesen der bukolischen Dichtung, insofern man darunter die poetische Darstellung eines vergangenen Glücks versteht, konnte die Pastorale in der dramatischen Form überhaupt nicht rein festhalten, wenn sie sich nicht von vornherein der wichtigsten Wirkungen dieser letzten begeben wollte, die, um zu der ihr eigenen Bedeutung zu gelangen, nothwendig zum Komischen oder Tragischen hinstreben muß, was beides dem bukolischen Geist widerspricht. Sie mußte ihrer Natur nach vielmehr entweder von einem überwiegend epischen oder auch lyrischen Charakter sein, und durfte von der dramatischen Form wenig mehr als das Aeußere, den Dialog, annehmen, dem sie, wie Theokrit schon beweist, ohnehin zustrebte. Derartige Pastoralen hat es ohne Zweifel gegeben und grade sie eigneten sich vorzugsweise zu höfischen Festspielen, zur Aufnahme schmeichlerischer Allegorie, zur Verbindung mit scenischer Pracht und mit dem Reiz der Musik. Schon der Orfeo verließ aber den Boden der Pastorale, indem er, um einen dramatischen Charakter zu gewinnen, aus dem elegischen, ein verlorenes Glück nur beklagenden Ton in den tragischen überging und sich hierdurch der Tragödie näherte, der er wohl auch zugezählt worden ist.

Nicht der naiv volksthümlichen, sondern der sentimental höfischen Pastorale sollte aber die Zukunft gehören, was mit der Entwicklung der Musik und dem veränderten Geist der Zeit in der zweiten

Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammenhängt. Jene hat kaum ihre Geburtsstätte, die toskanisch-umbrischen Berge, verlassen, obschon es wahrscheinlich ist, daß die sienesischen Schauspieler, welche Leo X. alljährlich nach Rom berief, nicht nur ihre Stegreifspiele und Possen, sondern ebenso wie die Virginia, auch die sienesischen egloghe und commedie rusticali gespielt haben werden.

Es war Sannazaro [1]), welcher der bukolischen Dichtung durch seine Arcadia zu Anfang des 16. Jahrhunderts einen neuen Aufschwung verlieh. Jacopo Sannazaro, von spanischer Abstammung, wurde 1458 zu Neapel geboren (gest. ebendas. 1530). Er gehörte zu den gelehrtesten und berühmtesten lateinischen Dichtern der Zeit. Sein in Hexametern verfaßtes Gedicht „De partu virginis", an welchem er zwanzig Jahre gearbeitet haben soll, übertraf an Eleganz der Latinität, Reinheit der Verse und Musterhaftigkeit des Styls alles, was seine Vorgänger auf diesem Gebiete geleistet hatten und nicht minderen Enthusiasmus erregte er durch seine Arcadia [2]). Sie besteht aus zwölf Eklogen, welche in einem gewissen Zusammenhang stehen, den der Dichter, wie Ginguené glaubt, vielleicht erst nachträglich hergestellt hat. Jede dieser Eklogen besteht aus einer Einleitung in Prosa, der dann die metrische Darstellung folgt. Das Versmaß ist wechselnd; die Terzine herrscht aber vor. Auch vom verso sdrucciolo ist häufig Anwendung gemacht. Sannazaro stand bei der Dichtung dieses Werkes, von dem schon Apostolo Zeno sechzig Auflagen zählte, unter dem Einfluß der florentinischen Hirtendichtung, besonders des Admeto des Boccaccio. Ausgezeichnet durch den Zauber einer classisch vollendeten Sprache und die Anmuth der Schilderung, erhob er die Gattung mit einmal auf die volle Höhe der Zeit. Sie rief eine Menge von Nachahmungen hervor, unter deren Dichtern sich auch die Namen Allamani, Tasso der Vater und Spero Speroni befinden. Da Sannazaro einige höfische Festspiele und Farcen geschrieben, so ist es immerhin wahrscheinlich, daß er sich auch selbst in der dramatischen Ekloge versuchte.

---

[1]) Corniani hat in seiner Ausgabe der Arcadia von 1806 Sannazaro's Leben beschrieben. Siehe auch Ginguené X. S. 88.

[2]) Venezia 1502.

Von den unter dem Einfluß der Arcadia entstandenen dramatischen Eklogen sind nur wenige namentlich bekannt worden, aber es ist wohl kein Zweifel, daß unter den vielen Aufführungen dieser Art Stücke, von denen uns Nachrichten ohne Namensbezeichnung erhalten geblieben sind[1]), sich auch von ihnen welche befinden und I due Pellegrini des Luigi Tansillo (geb. 1510 zu Venosa im Neapolitanischen), welche am 26. December 1529 zur Vermählung des Vicekönigs von Sicilien, Don Garcia di Toledo, zur Aufführung kamen, bis dahin nicht die einzige gewesen sein werden. Der Dichtung Tansillo's folgte dann unter anderen Cintio mit seiner Egle, sowie Agostino Beccari (geb. um 1510, gest. 1590), mit der ungleich bedeutenderen Il sacrifizio, welche 1554 vor Ercole II. in Ferrara dargestellt wurde, und Agostino Argenti (geb. gegen Mitte des 16. Jahrhunderts, gest. 1576) mit seinem Lo sfortunato, der ebendaselbst 1567 zur Aufführung kam und Tasso zu seinem Aminta begeisterte. Erst von jetzt an scheinen die dramatischen Dichtungen dieser Art an Bedeutung und Ausbreitung gewonnen zu haben und an den Höfen gradezu herrschend geworden zu sein. Bisher hatte ihnen die Komödie den Raum hier noch streitig gemacht. Jetzt aber, wo diese durch die veränderte Richtung der Zeit mehr in den Hintergrund gedrängt worden war, mußte sich die Pastorale als trefflicher Ersatz dafür und auch als Gegensatz zu ihr darbieten, sie, die an die Stelle der frechen, unzüchtigen Darstellung der Sittenlosigkeit verdorbener Culturzustände, das wenn auch oft nur scheinbare und schönfärberische Gemälde eines unverdorbenen glücklichen Naturzustandes setzte, das sinnliche Element der Liebe, welches dort auf das Schamloseste preisgegeben wurde, verhüllte, nicht ohne es gelegentlich in um so pikanterer Weise durchscheinen und hervortreten zu lassen, oder es wohl auch, wie es dort der geistigen Seite der Liebe geschah, in fast ebenso cynischer Weise zu verspotten.

Es war aber doch erst Tasso, welcher durch seinen Aminta dem Pastoraldrama eine ebenbürtige Anerkennung neben der Komödie

---

[1]) Quadrio nennt noch den florentinischen Dichter Salust. Buonguglielmi, sowie den Mantuaner Bald. Castiglione.

und der Tragödie zu erringen und ſie zur herrſchenden zu erheben vermochte.

Torquato Taſſo[1]), geb. 11. März 1544 zu Sorrent, war der Sohn des Bernardo Taſſo (der ſich ebenfalls einen Namen als Dichter gemacht) und der geiſtvollen Porzia de' Roſſi. Die Eindrücke, die er von beiden, ſowie von den wechſelvollen Schickſalen ihres Lebens empfing, waren entſcheidend für ſein eigenes Geſchick. Wie ihm von ſeinem Vater die erſten poetiſchen Anregungen kamen, ſo weckte die Mutter in ihm zuerſt jene ſchwärmeriſche Begeiſterung für die Schönheit und den Adel des Weibes, die ſeine Dichtungen durchweht. Die Schickſale beider gewöhnten ihn aber früh an die verführeriſche und doch ſo gefährliche Luft der Höfe, ohne die er ſpäter nicht leben zu können glaubte und die ihm doch ſo verderblich wurde. Er mußte das bittere Brod der Verbannung theilen, in die ſeinen Vater die Ungnade Carl's V. getrieben hatte, um ſich nur kurze Zeit ſpäter in dem Glanze des pracht- und kunſtliebenden Hofes des Herzogs von Urbino wieder ſonnen zu können, wo ſein Vater ein neues Aſyl gefunden und er ſogar zeitweilig mit dem Sohne des Herzogs erzogen wurde.

Taſſo gehörte den frühreifen Talenten an. Mit zehn Jahren kannte er bereits die beſten griechiſchen und römiſchen Schriftſteller und mit dreizehn Jahren bezog er die Univerſität zu Padua, wo er ſich hauptſächlich der noch immer an Spitzfindigkeit leidenden Philoſophie widmete, obſchon er zu ſeinem eigentlichen Beruf das Studium der Rechtswiſſenſchaft erwählt hatte. Doch gab er daneben auch ſeinen poetiſchen Neigungen nach, ſo daß er nur vier Jahre ſpäter mit ſeinem Rinaldo hervortreten konnte. Es war gegen den Willen ſeines Vaters geſchehen, der auch erſt nach längerem Widerſtande den Bitten des Sohnes nachgab, das Studium des Rechts mit dem der Philoſophie und Literatur vertauſchen zu dürfen. Um dieſe Zeit entſtanden die erſten Geſänge ſeines großen Gedichts, Gerusalemme deliberata, die er dem Herzoge von Urbino widmete

[1]) Manſo, Marcheſe de Villa (Napoli 1619) und Seraſſi (Rom 1785) ſchrieben ſeine Lebensgeſchichte. S. auch Ginguené, a. a. O. V. 156. — Klein, a. a. O. 568. — Cecchi, Torquato Tasso e la vita italiana nel secolo XIV. Firenze 1877.

Eine Anstellung seines Vaters am Hofe zu Mantua hatte ihn inzwischen in ein freundschaftliches Verhältniß zu dem jungen Scipio von Gonzaga gebracht, welcher in seinem Palais zu Padua eine besondere Akademie, die der Eterei, gebildet hatte. Einer Einladung desselben folgend trat er unter dem Namen il Pentito (der Reuige) in letztere ein. Von hier rief ihn dann (1565) eine Aufforderung des Cardinals Lodovico d'Este hinweg, der ihn zu einem seiner Hofcavaliere ernannte. Der Hof von Ferrara, an dem die eben so liebenswürdigen, wie geistvollen Prinzessinnen Lucrezia und Leonora glänzten, zog ihn mit Zauberkraft an. Obschon beide nicht in der ersten Jugendblüthe mehr standen, Lucrezia zählte schon einunddreißig, Leonora dreißig Jahre, so nahmen sie seine Phantasie doch um so mehr gefangen, als sie ihn mit großer Auszeichnung aufnahmen, vielleicht mit aus Dankbarkeit, weil er sie, schon von früher her kennend, in seinem Rinaldo verherrlicht hatte. Doch galten seine Huldigungen nicht ihnen allein. Er besang gleichzeitig noch eine andere Dame in Ferrara und vor, nach und neben ihnen hat er der schönen Frauen noch manche besungen. „Meine Jugend, sagte er selbst einmal, war völlig dem Gesetz der Liebe unterworfen." Es lag noch immer etwas von dem Geiste der Minnedichtung in der Zeit, und besonders an den Höfen wurde unter dem Einfluß der wiedererweckten romantischen Ritterdichtung der Cultus der Liebe und der ritterlichen Galanterie mit fast wissenschaftlicher Spitzfindigkeit gepflegt. Vor Allem war aber Tasso hierin Petrarca verwandt, so daß man am Hof von Ferrara bald wieder über die Gesetze der Liebe zu streiten begann. In diesem Geiste sind seine Considerazioni über die Canzonen des Pigna[1]) geschrieben, von ihm seine Conclusioni erfüllt, in welchen er öffentlich in der Akademie von Ferrara eine aus fünfzig Schlußfolgerungen bestehende Liebesthese vertheidigte.

Die Empfehlung Madonna Lucrezia's hatte den Dichter mit ihrem Bruder Alfonso bekannt gemacht, der sein Talent zu schätzen begann und ihn zur Fortsetzung seines großen Gedichtes ermunterte. Höher noch wurde aber des Dichters Selbstgefühl durch die Huldi-

[1]) In Opere, Fir. 1724. III.

gungen entflammt, die ihm auf einer Reiſe nach Frankreich (1571) zu Theil wurden, welche er kurz nach Beendigung der erſten acht Geſänge ſeines großen Gedichts im Gefolge des Cardinals, ſeines Herrn, unternommen hatte. Hier aber trennte er ſich nur kurze Zeit ſpäter von dieſem (1572), um durch Vermittelung der Prinzeſſin Lucrezia in die Dienſte des Herzogs Alfonſo zu treten. In der Muße, welche dieſe ihm ließen, vollendete er nun ſein Schäferdrama Aminta, zu dem er, wie ſchon geſagt, durch Argenti's Lo sfortunato angeregt worden war. Es wurde 1573 in Ferrara mit ungeheurem Erfolge, doch ſchon in Abweſenheit der Prinzeſſin Lucrezia gegeben, die ſich nur eben mit dem Herzog von Urbino vermählt hatte. Bei einem Beſuche bei ihr in Pescaro, wo er die letzte Hand an ſein Epos gelegt haben ſoll, wurde es dann wiederholt.

Der Wunſch, das Urtheil ſeiner römiſchen Freunde über letzteres zu hören, trieb ihn nach Rom, eine Reiſe, welche verhängnißvoll für ihn wurde, da die religiöſen Bußübungen, welche die hier grade ſtattfindende Jubiläumsfeier ihm auferlegte, ſeine Seele mit Beängſtigungen wegen ſeiner Rechtgläubigkeit erfüllten, und hierdurch den Grund zu der Aufregung, dem Mißtrauen, der Zweifelſucht legten, welche ihm ſo verderblich werden ſollten, was ſich zum Theil aus der Ueberreizung ſeines Nervenſyſtems durch die von der zarteſten Kindheit an ununterbrochenen geiſtigen Anſtrengungen erklären läßt. Die von einander abweichenden Urtheile, welche Taſſo über ſein Gedicht zu hören bekam, trugen aber wohl mit dazu bei, ſeinen Geiſt in Unruhe zu verſetzen und ein Gefühl der Unſicherheit und des Mißtrauens in ihm wach zu rufen.

Zwar lächelte ihm bei ſeiner Rückkehr nach Ferrara das Glück noch einmal mit vollem Schein aus dem ſchönen Antlitz der inzwiſchen an dieſem Hofe erſchienenen Leonora Salviati, der jungen Gattin des Grafen Scandiano. Der Neid, welchen ſein Ruhm und ſein Glück in ſeiner Umgebung wohl ſchon ſeit lange erregt hatten, machte ſich aber ſeinem zum Mißtrauen geneigten Gemüthe jetzt zum erſten Male recht fühlbar. Er brachte Alles, was ſich ereignete, damit in Verbindung und wenn auch nicht geleugnet werden ſoll, daß in der Stimmung des Hofes von Eſte ſich für ihn ſchon ein Umſchlag bemerklich gemacht haben mag, ſo hat er den-

ſelben durch ſeine ſich und Andere quälende Art doch jedenfalls noch gefördert. Wenigſtens ſtimmen alle Nachrichten darin überein, daß die herzogliche Familie und insbeſondere der Herzog ſelbſt, längere Zeit große Geduld bewahrten und jeden ſeiner Ausbrüche in zartfühlender Weiſe zu beſchwichtigen ſuchten.

Als er jedoch eines Abends, 17. Juni 1577, auf einen der Diener des Hofs ſogar den Dolch gezückt hatte, wurde eine kurze und leichte Haft über ihn verhängt, mehr um ihm ärztlicher Pflege zu übergeben und weiteres Unheil zu verhüten, als um ihn zu ſtrafen. Auch bewies ihm der Herzog nach dieſer Zeit noch immer freundlichen Antheil, allein die Aufregung, in welche ſein Gemüth verſetzt worden war, verwandelte allmählich den früheren Enthuſiasmus, in beſorgtes Mitleid, und das Mitleid in ein Gefühl der Beläſtigung und der Furcht. Taſſo ward einem Kloſter zur Pflege übergeben. Der Ton ſeiner Briefe, welche nach Freiheit verlangten, wurde erſt zudringlich, bald aber beleidigend gefunden und jede weitere Zuſendung derſelben verbeten.

Dies war ein Schlag, den Unglückſeligen um alle Faſſung zu bringen. Er ſuchte ſein Heil in der Flucht und glaubte nirgends anders mehr Rettung und Sicherheit finden zu können, als bei einer ihm noch zu Sorrent lebenden Schweſter. Er fand hier in der That auch Beruhigung. Mit dieſer kehrte aber die Sehnſucht, der Wunſch nach dem Hof von Ferrara, der ſich ihm mit den lockendſten Bildern vor Augen ſtellte, nach der Ausſöhnung mit ſeinen früheren fürſtlichen Gönnern zurück. Lag doch die dort und bei ihnen verlebte Zeit im Glanz der noch verſchönernden Erinnerung, ein verlorenes Paradies, hinter ihm da. Selbſt die inzwiſchen erlangte Ueberzeugung, daß man für immer mit ihm gebrochen, vermochte nicht, ihn zurückzuhalten. Immer auf's Neue erflehte er die ihm verwehrte Erlaubniß zur Rückkehr, bis man ſie endlich, doch unter Bedingungen, zugeſtand, die das Unhaltbare der von ihm erſtrebten Stellung hätten erkennen laſſen müſſen. Allein es war ihm zur fixen Idee geworden, daß außer Ferrara kein Glück für ihn ſei, ſo daß, nachdem er das ihm nur zu bald unerträglich gewordene Verhältniß auch noch zum zweiten Male gebrochen hatte, er das inzwiſchen gefundene Aſyl in Urbino und ein anderes am Hof zu Turin, doch wieder aufgab. Wie die Motte vom Licht,

wurde er immer wieder vom Glanze des Hofs von Ferrara angezogen, der ihm ſo furchtbar zu werden drohte.

Auch jetzt gab man den Bitten des Unglücklichen, aber gewiß nur widerwillig und mit der ausgeſprochenen Erklärung nach, daß man ihn als einen dem Wahnſinn Verfallenen beurtheile; was einer Drohung, ihn auch als ſolchen zu behandeln, faſt gleich kam. Taſſo traf in Ferrara mitten in den Feierlichkeiten zur zweiten Vermählung des Herzogs ein. Der einſt Vergötterte wurde wie ein Aufdringlicher zur Seite geſchoben. Ein Wuthausbruch war die Folge davon, der von dem ihm entfremdeten Herzog halb als gefährliche Tollheit, halb als böswillige Abſicht ausgelegt wurde. Daß dieſer ihn als einen Irren behandeln ließ, dürfte vielleicht noch zu entſchuldigen ſein, daß es aber mit der ausgeſuchteſten Härte und Grauſamkeit geſchah, daß ſich der Herzog mit Hartnäckigkeit allen Gegenvorſtellungen verſchloß, beweiſt ſo recht deutlich, wie viel von der alten brutalen Tyrannennatur noch immer unter den gewinnenden Formen der neuen Bildung in den damaligen Fürſten verborgen lag und wie die dem Dichter früher von Alfonſo und den Frauen ſeiner Familie erwieſene Huld im Grunde nichts weiter als die trügeriſch ſchmeichleriſche Verkleidung eines kaltherzigen Egoismus war.

Sieben Jahre mußte Taſſo mit nur kurzen Unterbrechungen bei meiſt hellem Geiſte in der furchtbaren Gefangenſchaft unter tobſüchtigen Irren aushalten. Der Erfolg ſeines 1580—81 widerrechtlich veröffentlichten Gedichts war aber ein ſo gewaltiger, daß ſelbſt Alfonſo davor zurückweichen und ihm einige Freiheit geſtatten mußte. Ja, er gab jetzt den Vorſtellungen mächtiger Fürſprecher ſelbſt ſoweit nach, daß er ihn perſönlich empfing, freundlich mit ihm verkehrte und ihm ſeine völlige Freiheit in Ausſicht ſtellte. Es war aber nur ein kurzer Lichtblick, der in die Nacht des Unglücklichen fiel. Noch einmal mußte derſelbe, es weiß niemand aus welchem Grunde, in dieſe zurück. Man hat immer nach einem Schlüſſel für das unerklärliche Verfahren des Herzogs geſucht und ihn in einer ernſthaften Leidenſchaft Taſſo's für eine der Prinzeſſinnen des herzoglichen Hauſes oder wohl auch in ſeinen Unterhandlungen mit dem florentiniſchen Hofe, welchem man ihn mißgönnte, zu finden geglaubt; beides aber auch wieder fallen

gelaſſen, theils weil es an genügendem Beweis dafür fehlte, theils, weil es jenes Räthſel nicht genügend erklärt.

Nach ſieben Jahren gelang es endlich den Bitten des Erbprinzen von Mantua, des Schwagers Alfonſo's, Vicenzo Gonzaga, die Befreiung Taſſo's gegen Verpfändung ſeines fürſtlichen Worts zu erlangen, daß er denſelben an jeder feindſeligen Handlung gegen den Herzog verhindern werde. Die erflehte Abſchiedsaudienz ward ihm aber verweigert. Taſſo, der während ſeiner Gefangenſchaft auch noch die Unbill erfahren hatte, ſeine Dichtung von der Accademia della Crusca und ihrem gelehrten Vorſteher Lionardo Salviati gegen Arioſto herabgeſetzt zu ſehen[1]), wozu eine dieſen letzteren gegen Taſſo herabſetzende Schrift des Camillo Pellegrino Veranlaſſung gab, was aber immer, wie begründet auch einzelne Einwendungen ſein mochten, unter den gegebenen Verhältniſſen, eine durch nichts zu entſchuldigende Herzloſigkeit war, zog jetzt im Triumphe in Mantua ein, wo, wie wir ſchon fanden, ſein Trauerſpiel Torrismondo vollendet wurde. Allein ſeine Ruheloſigkeit trieb ihn auch hier wieder fort; von Triumph zu Triumphe zwar, aber doch nicht zum Frieden, den er erſt in dem ihn endlich erlöſenden Tode zu finden vermochte. Nachdem er ſein Gerusalemme liberata, nicht eben zu deſſen Vortheil, umgearbeitet[2]) und alle das Haus Eſte verherrlichenden Stellen in ihm ausgetilgt, ſowie ein didaktiſch-religiöſes Gedicht Le sette giornate begonnen hatte, war er am 7. November 1594 einer Einladung folgend im Triumphe in Rom eingezogen, um daſelbſt als Dichter gekrönt zu werden. Doch wurde die Ceremonie aus verſchiedenen Rückſichten bis zum Frühjahr verſchoben und durch den bereits früher eintretenden Tod des Dichters, den dieſer ſchon bei ſeiner Ankunft im Herzen trug, völlig vereitelt. Er ſtarb am 25. April 1595 im Kloſter von San Onofrio,

---

[1]) Dies geſchah zuerſt in der Schrift: Degli accademici della Crusca difesa dell' Orlando furioso dell' Ariosto contra'l dialogo dell' epica poesia di Camillo Pellegrino (worin Taſſo hoch über Arioſto geſtellt wurde). Firenze 1584. Taſſo erwiderte mit ſeiner Risposta di Torquato Tasso all' accademia della Crusca etc. Mantova 1585, die wieder eine Entgegnung des Akademikers Baſtiano de' Roſſi zur Folge hatte.

[2]) Dieſe Umarbeitung erſchien unter dem Titel: Gerusalemme conquistata. Roma 1593.

wohin er ſich der friſcheren Luft wegen geflüchtet hatte. Seine Beerdigung war eine der glänzendſten. Gleichwohl erhielt ſein Grab erſt 1601 eine beſcheidene Gedenktafel, ſowie acht Jahre ſpäter ein Denkmal in ſeiner Marmorbüſte.

Der Aminta war von Taſſo noch in der Zeit ſeines vollen Glückes geſchrieben worden, ohne daß er, wie der elegiſche Ton beweiſt, in welchen dieſe Dichtung hier und da übergeht, ſchon damals deſſen ganz froh werden mochte. Auch war es ihm nicht unmittelbar um die Welt, welche er darſtellte, ſondern um diejenige zu thun, die er in dieſer Darſtellung poetiſch verhüllte und verkleidete: um die Welt des Hofs von Ferrara, ſowie um die Freuden und Leiden ſeines von dieſem Hofe verzauberten Herzens. Wenn ſein Gemüth auch damals noch nicht von Zweifeln gequält wurde, noch nicht vom Gifte des Argwohns berührt worden war, ſo geht doch ein melancholiſcher Zug und die Neigung zum Selbſtquäleriſchen auch durch ſie ſchon hindurch. Der Inhalt iſt kurz gefaßt dieſer: Amor, von den Göttern und Helden gelangweilt, hat ſich in Geſtalt eines Hirten zur Erde begeben, um hier ſein Spiel mit den noch unverdorbenen Kindern der Natur zu treiben. Er erſieht ſich dazu eine ſpröde Nymphe, Namens Sylvia, welche, nachdem ſie das Herz ihres Liebhabers durch einen ihr abgeliſteten Kuß in volle Flammen geſetzt, demſelben mit um ſo größerer Härte begegnet. Aminta ſucht Rath bei Tirſi, in welchem Taſſo ſich ſelber dargeſtellt hat. Dieſer verſucht, ihn zu tröſten, und ertheilt ihm den Rath, Sylvia's Geſpielin, Daſne, in's Vertrauen zu ziehen. Aminta geht darauf ein und erfährt auf dieſe Weiſe den Ort, an welchem ſich Sylvia zu einer beſtimmten Stunde zu baden pflegt. Nach langem Zaudern begibt er ſich an die bezeichnete Stelle, findet auch Sylvia in dem erwarteten Zuſtand, aber ihre Unſchuld zugleich von einem Satyr bedroht, der ſie entkleidet an einem Baume feſtgebunden hat. Die Pfeile Aminta's treiben den Lüſtling aber raſch in die Flucht, worauf er die ihm nun preisgegebene hartherzige Schöne aus ihrer ſchmachvollen Lage befreit. Sylvia ohne ein Wort des Dankes zu ſagen, enteilt. Eine Situation, welche Taſſo zwar nicht unmittelbar dargeſtellt, aber doch mit Behagen und großer Ausführlichkeit geſchildert hat, wobei er, wie Klein ſich ausdrückt, „als Italiener und höfiſcher Dichter nicht umhin konnte, ab und zu mit Giulio Ro-

mano's Sonettenpinsel zu malen", obschon diese Schilderung, die er dem Aminta in den Mund legt, für das Ohr eines Mädchens, für Dafne, bestimmt ist. Auch beklagt sich Aminta dabei, die schöne Gelegenheit, Sylvia's Sprödigkeit zu überwinden, d. h. sich selbst an die Stelle des Satyrs zu setzen, versäumt zu haben. Da vernimmt er plötzlich, daß Sylvia, welche demnach den Schreck sehr rasch überwunden haben muß, bei der Verfolgung eines Wolfs im Walde verschwunden sei und man nur ihren Schleier und ihre Lanze neben menschlichen von Wölfen benagten Gebeinen gefunden habe. Aminta verzweifelt und eilt mit dem Entschluß sich zu tödten hinweg. Sylvia, die der Gefahr aber glücklich entronnen, erhält Kunde davon. Ihr Herz wird gerührt oder vielmehr, die unter der starren Hülle des Stolzes darin schon lange glimmende Liebe bricht endlich hervor. Sie wird jetzt ebenso heftig, wie früher Aminta, von den Qualen derselben erfaßt und eilt nach dem Fluß, in den sich zu stürzen der Geliebte gedroht. Sie kommt auch noch zeitig genug, den schon Sinkenden aus der Fluth zu erretten, der in den Armen der den Stolz überwindenden Liebe erwacht.

Die Fabel, in ihrer Einfachheit, ist ohne Zweifel sehr anmuthig. Auch stand der Hauptfehler des Dramas, das sich fast nur in Erzählungen oder lyrischen Ergüssen bewegt, die sich zwar immer auf Handlung beziehen, doch fast nie auf eine unmittelbar gegenwärtige Handlung, nicht in Widerspruch mit den Forderungen, welche die damals herrschende Theorie an den dramatischen Dichter stellte, daher er zu jener Zeit wohl auch gar nicht als solcher empfunden wurde. Wozu dann der Reiz und Zauber der Sprache noch kam, an der selbst die hier und da sich geltend machende Neigung zum Gekünstelten dem Geschmack der Zeit nur entsprach und als künstlerischer Schmuck noch geschätzt wurde. Der poetische Glanz der Erzählungen, sowie der Reichthum und das Bestrickende rührender, sympathisch ergreifender Empfindungen, riß Alles zur Bewunderung hin. Man hat den Aminta nicht nur das Meisterwerk der Gattung, sondern auch das des Dichters genannt. Klein steht selbst nicht an, zu erklären, daß Tasso das Gebiet der Ekloge nie hätte vermeiden und verlassen sollen. In der That gehören die idyllischen Episoden seines berühmten Heldengedichts mit zu den glänzendsten und ganz allgemein befriedigenden Partien

deſſelben. Allein welchen Werth der Aminta auch immer beanſpruchen mag: ohne die übrige Bedeutung des Dichters wäre der außergewöhnliche Erfolg deſſelben doch zu bezweifeln. Auch leidet er an demſelben Fehler wie deſſen großes Gedicht, da hier wie dort grade das, was die eigenthümliche Natur der Gattung vor Allem verlangt, nicht genügend beobachtet iſt. Es fehlt dem Aminta das rechte dramatiſche Leben und wenn auch der Dichter das der Paſtorale eigenthümliche Gebiet, den Boden der Natur, darin niemals verläßt, ſo gehören doch die Empfindungen, welche er in daſſelbe einführt, ſowie die Form, in der er ſie ausſpricht, wie ſehr er es auch zu verhüllen ſucht, zum großen Theil nicht der Natur und dem Leben, welche er ſchildert, ſondern dem Hof von Ferrara an, d. i. alſo einem bis zum Ueberfeinerten entwickelten Culturzuſtande. Er läßt ſeine Schäfer und Nymphen das, was ſie darſtellen, doch immer nur ſpielen.

Die erſte Ausgabe des Aminta erſchien 1581 in Venedig (nach Quadrio ſchon 1580). Beſonders bemerkenswerth iſt die Pariſer Ausgabe von 1655 mit den Anmerkungen und Erläuterungen des Florentiner Akademikers Egidio Menagio. Sie ſind in der mir vorliegenden Ausgabe (Venedig 1736) gleichfalls enthalten. Dieſe gibt die Zahl der bis dahin erſchienenen Ausgaben auf ſechsunddreißig[1]), die der Ueberſetzungen in die franzöſiſche, lateiniſche, ſpaniſche, engliſche und deutſche Sprache auf elf an, von denen die erſte franzöſiſche 1584 in Bordeaux erſchien[2]).

Von den vielen Nachahmungen, welche der Erfolg dieſer Dichtung in's Leben rief, ſeien die Pescatoria (das Fiſcherdrama): l'Alceo des Antonio d'Ongaro, Il pentimento d'amore des Luigi Groto, Gli intricati des Aloiſio Pasquaglio, La Danza di Venere des Angelo Ingegneri, des unbefugten und induſtriellen Herausgebers von Taſſo's Werken[3]), L'Amarilli

---

[1]) Ein weiter reichendes Verzeichniß findet ſich in F. A. Ebert's, Torquato Taſſo's Leben nach Ginguené, Leipzig 1819.

[2]) Die erſte Ausgabe der geſammelten Werke erſchien in Venedig (1722); dann in Florenz (1724); die beſte Ausgabe der Opere scielte, Milano 1823.

[3]) Nach Tiraboschi wurde dem Dichter nach der Aufführung in Ferrara, bei der eine vornehme Dame, Camilla Lupi, in der Hauptrolle glänzte, die Be-

von Criſtofero Caſteletti und Guarini's im Gegenſatz zu Taſſo's geſchriebener Il pastor fido hervorgehoben. Nur letzterem ſoll jedoch hier wegen ſeiner hervorragenden Bedeutung eine nähere Betrachtung zu Theil werden.

Battiſta Guarini[1]) (10. December 1537 in Ferrara geboren, geſtorben 1612 zu Venedig) ſtudirte in Piſa und Padua, wo er wie Taſſo Mitglied der Accademia degli Eterei wurde. Beide ſtanden längere Zeit in dem freundſchaftlichſten Verhältniß zu einander, bis dieſes am Hofe Alfonſo's II. allmählich gelockert wurde, in deſſen Dienſte Guarini 1567 trat. Man ſagt, daß wechſelſeitige Eiferſüchteleien den Grund hierzu legten; es iſt aber ungewiß, wen von Beiden die meiſte Schuld dabei trifft. Taſſo war argwöhniſch, Guarini ſtreitſüchtig. Conflicte waren daher kaum zu vermeiden, doch wiſſen wir nur von einigen ſatiriſchen Sonetten, die ſie mit einander wechſelten, nichts von offener Feindſeligkeit. Vielmehr hat ſich Guarini bemüht, die erſten fehlerhaften Ausgaben des Gerusalemme deliberata und der Rime des Taſſo nach Abſchriften, die er davon beſaß, zu verbeſſern und erſtere auch zu vervollſtändigen. Guarini ſpielte am Hofe Alfonſo's eine ähnliche Rolle, wie ſie Goethe dem Antonio Montecatino in ſeinem Torquato Taſſo zuertheilt hat. Goethe hat für ſeinen Antonio von dem geſchichtlichen faſt nur den Namen, die weſentlichen Züge aber theils von Salviati, theils von Guarini entlehnt. Letzterer wurde von Alfonſo ſeiner Geſchäftstüchtigkeit wegen höchlichſt geſchätzt, zu den ſchwierigſten Geſandtſchaftsdienſten verwendet und ſchließlich zum Staatsrath erhoben.

Er verband aber damit poetiſches Talent und poetiſche Neigungen. Würden wir Goethe's Antonio nach ſeinem begeiſterten Lobe Arioſto's doch gleichfalls die Fähigkeit zutrauen dürfen, eine Paſtorale in einem Taſſo widerſprechenden Sinne zu ſchreiben. Die in dieſem Lobe gegen letzteren gerichteten Angriffe hat Goethe dem Munde Salviati's entnommen, um ſie mit

rufung an den Hof und das Privileg zu Theil, venetianiſche Seife fabriziren zu dürfen.

[1]) Vita di Guarini, von Aleſſandro Guarini im Giornale de' Letterati d'Italia. T. II. p. 225. S. auch Ginguené a. a. O. VI. 379. A. Stern a. a O. III. S. 39.

beſſeren Worten und Gründen ſeinem Antonio auf die Lippen zu legen. Guarini wohnte wahrſcheinlich dem Triumphe des Taſſo'ſchen Aminta am Hofe zu Ferrara bei, und hat ſich wohl auch mit dem Dichter deſſelben ſofort im Widerſpruche befunden, da ſein Pastor fido bereits hier entworfen und begonnen worden iſt. Zwar ſoll er, wie man erzählt, nachdem er 1582, des Hoflebens müde, ſich in's Privatleben zurückgezogen hatte, die Aufforderung, ſich von Neuem der poetiſchen Thätigkeit zuzuwenden, mit den kurzen Worten abgelehnt haben, er ſei nicht zum Dichter geboren, doch ſind dieſe Worte gewiß nicht ernſthaft zu nehmen, da Guarini ſchon um die Mitte des nächſten Jahres (1583) ſeinen Pastor fido einem Kreiſe gelehrter Männer und kunſtſinniger Frauen am Hofe des Herzogs Ferrante II. zu Mantua vorleſen konnte, dieſer letztere (nach Ginguené)[1] auch ſchon Bruchſtücke davon in Ferrara von ihm gehört hatte und die berühmte Blindekuhſcene, wie ſich weiterhin zeigen wird, nothwendig ſchon hier feſtgeſtellt und componirt worden ſein muß. Der Erfolg, obſchon vorerſt auf kleinere Kreiſe beſchränkt, war ein ganz überſchwänglicher. Er wurde aber auch noch ein allgemeiner und epochemachender, als dieſe lang vorbereitete und ſorgfältig geglättete Dichtung 1590 im Drucke erſchien[2]). Es iſt unbekannt, was die Veröffentlichung bis dahin verzögert hatte, ob eine Rückſicht auf das Schickſal des unglücklichen Taſſo', das eben jetzt eine lichtvollere Wendung nahm, oder die peinliche Sorgfalt des Autors, der ſich in der Abrundung ſeines Werkes nicht genugthun konnte. Gewiß aber iſt, daß dieſes letztere ſelbſt im offenen Gegenſatz zu Taſſo's Aminta geſchrieben iſt, nicht nur was die äſthetiſche, ſondern auch was die darin ausgeſprochene ethiſche Anſchauung beider Dichter betrifft. Doch hat es keineswegs eine Verdunklung des Taſſo'ſchen Ruhmes zur Folge gehabt, der ſich ja weniger auf den Aminta, als auf ſein Heldengedicht gründete und grade zu dieſer Zeit ſeinen höchſten Gipfel erreichte.

Guarini erkannte unzweifelhaft die poetiſche Begabung Taſſo's an, aber er befand ſich ihm gegenüber, beſonders in Bezug auf den

---

[1]) A. a. O. VI. 388.

[2]) In Venedig und Ferrara. Eine unvollendet gebliebene Sammlung ſeiner Werke erſchien Verona 1737.

Aminta, in einem inneren Widerſpruch, welcher ſich theils aus der verſchiedenen Natur beider Dichter, theils aus der verſchiedenen Zeit erklärt, in welcher beide Gedichte entſtanden ſind. Als Taſſo ſeinen Aminta entwarf, herrſchte noch immer die auf Lebensgenuß ausgehende Richtung vor. Sie hatte unter dem Einfluß des Begriffs der platoniſchen Liebe an Adel, zugleich aber auch einen empfindſamen Ausdruck gewonnen, was der Taſſo'ſchen Dichtung eine ſo einſchmeichelnde Form verlieh, daß ſie, ohne grade von einem tieferen ethiſchen Gehalte zu ſein, doch den Schein davon hat. Inzwiſchen hatte ſich hierin aber ein Umſchwung vollzogen. Die Forderungen der Moral traten beſtimmter hervor und ihnen gegenüber mußte Taſſo's Aminta zu leicht und ſchwächlich befunden werden, beſonders von einer ſo ernſten, ganz auf das Praktiſche gerichteten Natur, wie es die Guarini's war. Ohne grade rigoriſtiſch zu ſein, wollte er der Dichtung doch einen tieferen ethiſchen Inhalt gegeben ſehen. Er legte daher das Gewicht nicht auf das Verlangen nach Liebesglück und nach Lebensgenuß, ſondern auf die entſagende Treue eines liebenden Herzens, wie er ja auch zum Lenker des Stücks nicht den leichtfertigen Amor, ſondern die ernſte, enthaltſame Diana erwählte, der Verherrlichung des glänzenden Lebens am ferrareſiſchen Hofe aber eine ſcharfe Satire und der Taſſo'ſchen Lebensmaxime: „Erlaubt iſt, was gefällt", in faſt demonſtrativer Weiſe die ſich minder einſchmeichelnde Lehre entgegenſtellte: „Erlaubt iſt, was ſich ziemt". Goethe hat bekanntlich den letzten dieſer Gegenſätze in kunſtvoller Weiſe in ſeinem Taſſo verwendet und die Taſſo'ſche Lebensauffaſſung dieſem letzteren ſelbſt, die Guarini'ſche dagegen der Prinzeſſin in den Mund gelegt, und aus ihnen gewiſſermaßen den Conflict entwickelt, welcher das Schickſal ſeines Helden beſtimmt.

Guarini hatte unſtreitig ein ſichereres Gefühl für das Dramatiſche, als Taſſo. Die Abweichungen ſeines Werkes ſind augenſcheinlich auch mit darauf gerichtet, der Paſtorale einen bedeutenderen dramatiſchen Inhalt zu geben. Daß er, den ganzen Apparat der griechiſchen Tragödie in ſie einführend, ſich hierbei in den Mitteln vergriff, beweiſt nichts gegen die Richtigkeit ſeiner Theorie und ſeiner Beurtheilung des Taſſo'ſchen Aminta, dem es wirklich an dramatiſchem Leben gebricht. Daß er ſich über dieſen wenigſtens im Einzelnen hierin erhob, zeigt ſich beſonders in ſeiner abweichen-

den Behandlung des Kußmotivs. Beide haben daſſelbe Dichtern der Alten entlehnt, doch wird niemand zu leugnen vermögen, daß Guarini in dramatiſchem Sinne einen ungleich glücklicheren Griff gethan und ſein Motiv ungleich dramatiſcher ausgebildet hat. Bei Taſſo wird der betreffende Vorgang erzählt, bei Guarini ſtellt er ſich unmittelbar in lebendigſter Handlung dar, doch hat ſein Motiv auch noch den Vorzug größerer Natürlichkeit. Minder glücklich iſt Guarini bei dem Verſuche geweſen, ſeiner Handlung durch die größere Complication derſelben ein bedeutenderes Intereſſe zu verleihen, beſonders ſoweit dies die von ihm angeſtrebte Verbindung des Komiſchen mit dem Tragiſchen betrifft. Auch hier wird man aber das Princip von der Ausführung zu unterſcheiden haben.

Der Inhalt der Dichtung iſt in den Grundzügen dieſer: Die Arkadier pflegten einem alten Götterausſpruch zu Folge der Diana alljährlich eine Jungfrau des Landes zu opfern, um ihren Zorn über einen früheren, gegen die Treue und Reinheit der Liebe verſtoßenden Fehltritt zu beſänftigen und hierdurch größeres Unheil von ſich abzuwenden. Auch ein neuer Orakelſpruch forderte ſie wieder zur Fortſetzung dieſes Opfers auf, bis Amor's Macht zwei Götterkinder vereint und eines Schäfers aufopfernde Liebestreue jenes alte Vergehen geſühnt haben werde. Dieſer Spruch veranlaßt den, ſich ſelbſt göttlicher Abkunft berühmenden Montan, den Oberprieſter der Diana, ſich für ſeinen einzigen Sohn Sylvius um die Hand der Amaryllis, der Tochter des Tityrus, eines Abkömmlings Pan's, zu bewerben. Die Väter werden des Handels zwar einig, allein die Verbindung ſcheitert an der trotzigen Kälte des Jünglings, der ſich der Liebe ſtrenge verſchließt. Inzwiſchen iſt aber der Schäfer Myrtill, angeblich ein Sohn des Karino, von einer heftigen Leidenſchaft für die ſchöne Amaryllis erfaßt worden, die ihn zwar ebenfalls liebt, es jedoch nicht zu bekennen wagt, weil ſie, dem Sylvius verlobt, jenes die jungfräuliche Untreue mit dem Tode bedrohende Geſetz fürchtet. Eine andere Schäferin, Koriska, welche für Myrtill in ſinnlicher Leidenſchaft glüht, glaubt dies zum Verderben der Amaryllis benutzen zu können. Sie veranſtaltet, daß Myrtill mit Amaryllis, ohne daß dieſe es ahnt, in einer Höhle zuſammentrifft, von einem Satyr dort überraſcht und dann zur Strafe gezogen wird. Da der Schein in zwiefacher Weiſe gegen

die ſchuldloſe Amaryllis zeugt, ſo hält auch Myrtill ſie für ſchuldig. Gleichwohl erbietet er ſich in ſeiner Liebe zu ihr, ſtatt ihrer den Tod zu erleiden. Dies nöthigt den vermeintlichen Vater Myrtills zu einem Geſtändniß. Er erklärt, daß letzterer weder ſein Sohn, noch ein Eingeborener des Landes und als Fremder nicht fähig ſei, Erſatz für eine Andere zu bieten. Allein die weitere Unterſuchung ergibt, daß Myrtill nicht nur ein Sohn des Landes, ſondern des Oberprieſters Montan ſelbſt iſt, der nun am eigenen Kinde die Todesſtrafe vollziehen ſoll. Er iſt auch ſchon bereit, ſich dem Willen der Götter und des Geſetzes zu unterwerfen. Der Spruch eines Sehers tritt aber rettend dazwiſchen, indem er eröffnet, daß jenes Opfer dem Willen der Götter grade entgegen ſein würde, weil durch die aufopfernde Liebe Myrtill's zur keuſchen Amaryllis, die beide göttlicher Abkunft, die Forderung des Orakels erfüllt und das auf Arkadien laſtende Verhängniß ſchon glücklich behoben ſei. Dieſem Liebesverhältniß läuft noch ein anderes, das der ſchönen Dorinda zu dem kaltherzigen Sylvius, zur Seite, der ihrem zärtlichen Entgegenkommen mit Härte begegnet. Es trifft ſich jedoch, daß er, ein Wild bei der Jagd zu erlegen glaubend, das ſchöne Mädchen ſcheinbar zum Tode verwundet. Das ſelbſtloſe, die reinſte Liebe enthüllende Verhalten Dorinda's entwaffnet ſein Herz und verwandelt ſeine frühere Kälte in das quälendſte Verlangen, ſie ſich zu erretten, das auch vom Schickſal geſtillt wird. Es ſind dieſe Ereigniſſe, welche ſchließlich auf das Herz der ſchlimmen Koriska ebenfalls noch einen tiefen Eindruck ausüben und ſie der Reue und Beſſerung zuführen.

Wenn die Gegenüberſtellung der beiden Liebespaare, von denen auf der einen Seite das Mädchen ſich abweiſend gegen den Mann, auf der anderen der Mann ſich kalt und abwehrend gegen das Mädchen verhält, bei Guarini nicht eben die glücklichſte Seite des Stücks bildet, ſo liegt das nur an der Behandlung, da Shakeſpeare, der dieſes Motiv vielleicht hier entlehnte, es in ſeinem Sommernachtstraume zu reizvoller, ſinniger Anwendung brachte. Auch iſt es immerhin möglich, daß letzterer in dieſer Beziehung in einem ähnlichen Gegenſatze zum Pastor fido, wie der Pastor fido zum Aminta geſchrieben wurde. Könnten doch die im Sommernachtstraum im Walde ſpielenden Scenen ebenfalls eine Boscheria genannt werden,

hat ihnen der Dichter doch ebenfalls, wie Guarini den seinigen, einen drohenden Hintergrund gegeben.

Der beabsichtigte Gegensatz des Pastor fido zu Tasso's Aminta trat in den Parallelstellen so offen hervor, daß dies um so mehr zum Widerspruch reizen mußte, je anspruchsvoller jener durch sein tragisches Pathos und seinen Umfang erschien, je beispielloser sein Erfolg war.

Der erste Angriff auf Guarini's Dichtung erfolgte noch vor dem Erscheinen derselben im Druck und hat diesen vielleicht früher, als es sonst in der Absicht des Dichters gelegen haben würde, hervorgerufen. Er ist im „Discorso di Jason de Nores intorno a que' principii, cause ed accrescimenti, che la commedia, la tragedia e il poema eroica ricevano dalla filosofia morale e civile etc. Padova 1587." enthalten. Guarini blieb die Erwiderung nicht schuldig. Sie erfolgte in seinem „Verrato[1]) o difesa di quanto ha scritto Giason de Nores contra le tragicomedie e le pastorali. Ferrara 1588." Nores antwortete darauf mit seiner Apologia contra l'autore del Verrato etc. Firenze 1590. Da Nores in diesem Jahre starb, so begnügte sich Guarini, wie es scheint, sie durch die Herausgabe der Dichtung selbst zu widerlegen. Doch ruhten die Angriffe nicht, so daß er 1593 (Firenze) mit einer zweiten Gegenschrift Il Verrato secondo hervortrat. An der Fortsetzung dieses Streites betheiligten sich noch Paolo Beni d'Agubbio, Angelo Tamo, Faustino Summo, Angelo Ingegneri, Giov. Piet. Malacreta, Luigi d'Eredia, worüber man das Nöthige bei Quadrio nachlesen kann[2]). In diesen Schriften, die sich zwar hauptsächlich um den Pastor fido, die Gattung der Pastorale und um die Verbindung des Tragischen mit dem Komischen bewegen, handelt es sich zugleich um die Theorie des Dramas im Allgemeinen, wie denn einige von ihnen, insbesondere die Abhandlung Ingegneri's Della poesia rappresentativa etc. und Guarini's Verrato das Bedeutendste enthalten, was zu jener Zeit über diesen Gegenstand ge-

[1]) Verrato ist der Name eines berühmten Schauspielers, der damals wohl schon gestorben war.

[2]) A. a. O. III. S. 403. S. auch Klein, a. a. O. V. S. 226.

ſchrieben worden iſt; die erſte in Bezug auf die Darſtellung, der letztere in Bezug auf den Begriff des Tragiſchen. Ja es darf wohl geſagt werden, daß, wenn man einige Sätze des Verrato beſſer beherzigt hätte, die Tragödie der Renaiſſance von ihren ſchwerwiegendſten Irrthümern befreit worden wäre. Guarini trat darin der Ariſtoteliſchen Erklärung des Tragiſchen nicht nur ſehr nahe, ſondern erhob ſich auch über ſie, inſofern er noch entſchiedener das Moment der tragiſchen Schuld betonte und ſich offen dahin ausſprach, daß Ariſtoteles nicht für Alles der Maßſtab ſein könne, weil ſeine Zeit Vieles nicht gekannt habe, deſſen Entdeckung oder Erfindung ſpäteren Zeiten erſt vorbehalten geblieben ſei. Guarini trat ferner für die Berechtigung der Verbindung des Komiſchen und Tragiſchen im Drama ein, wenn er auch zugab, daß nicht jede Verbindung dieſer Art zuläſſig ſei. Komiſches und Tragiſches ſchließen ſich einander ihrer Natur nach in der That ſo wenig aus, daß ſie vielmehr nothwendig geforderte Gegenſätze in der Entwicklung des Dramatiſchen ſind. Nur wird ſich freilich im einzelnen Kunſtwerke immer eines von beiden dem anderen unterordnen müſſen.

Guarini hat demnach nicht darin gefehlt, daß er das Tragiſche in das Schäferſpiel einführte, was ja ſchon überdies lange vor ihm, von Polizian, geſchehen war, ſondern nur darin, daß es von ihm nicht in der der Natur ſeines Gegenſtands angemeſſenen Form geſchah. Auch liegt der Fehler nicht darin, daß er Komiſches und Tragiſches mit einander verband, ſondern daß dieſe Verbindung eine zu loſe und willkürliche war, daß beide immer nur als bloße Gegenſätze, nicht aber als auf einander bezogene, ſich fordernde, einander bedingende Gegenſätze darin auftraten. Dies iſt um ſo empfindlicher, als der Styl, in dem dieſe Paſtorale geſchrieben iſt, hierdurch ein ungleicher und zum Theil unangemeſſener wurde, als ihre Handlung ſich nicht, wie die Paſtorale verlangt, durchgehend auf dem Boden der bloßen Natur, ſondern zum Theil auch auf dem des Culturlebens bewegt, ja dieſes ſogar zur Vorausſetzung hat, wie ja z. B. der ſymboliſche Apparat der griechiſchen Tragödie in ſie hereingezogen erſcheint. Dies konnte indeß von ſeiner Zeit nicht ſo, wie heute, empfunden werden, ebenſo wenig die der Natur der Paſtorale ſo oft widerſprechende Künſtlichkeit ſeiner

Sprache. Doch hat man ihm schon damals mehr, als seinen Vorgängern zum Vorwurf gemacht, die Sitten und Empfindungen der Städter auf das ländliche Leben übertragen zu haben; ein Fehler, den er jedoch mit der ganzen Pastoraldichtung theilte, weil er in dem Wesen der Zeit begründet lag. Die überfeinerte Bildung derselben verlangte zwar nach der Natur, als einem erfrischenden Gegensatze, doch gefiel diese nur dann, wenn man sich und seine Lebensgewohnheiten darin in verändertem Costüm, wie in einem verschönernden Spiegel erblickte. So verhielt es sich auch zum Theil mit der Sittlichkeit, die man damals vom Schauspiel verlangte. Noch immer sollte sinnlicher Reiz, lüsternes Verlangen durch sie hindurch scheinen, oder doch diesem zur Seite gehen, wenn sie nicht trocken und langweilig befunden werden sollte. Ein weiterer Uebelstand der Guarini'schen Dichtung ist die übermäßige Länge derselben, sowie die epische oder lyrische Breite der einzelnen Ausführungen. Auch wird dem Dichter der Vorwurf nicht ganz zu ersparen sein, daß er mehr noch als seine Vorgänger alle scenischen Mittel und Wirkungen der damaligen Bühne dafür in Bewegung gesetzt. Hierin sticht sein Pastor fido allerdings in greller Weise von der bescheidenen Einfachheit des Tasso'schen Aminta ab, der durchaus einem reineren Geschmacke huldigt. Daher es natürlich ist, daß die neueren Beurtheiler mit Ausnahme A. W. Schlegel's sich bei dem Streite um den Werth dieser beiden Dichtungen fast nur auf die Seite Tasso's gestellt haben. Indessen wäre es längst an der Zeit gewesen, diesen Streit auf sich beruhen zu lassen und jeden von ihnen nach seiner Eigenthümlichkeit und in dem Verhältniß zu seiner Zeit zu würdigen und zu beurtheilen.

Die Ausgaben, Uebersetzungen und Nachahmungen des Pastor fido[1]) waren noch zahlreicher als die des Aminta. Obschon die Pastorale, welche gleich bei ihrem Entstehen die Verbindung mit der Musik gesucht und gefunden, und hierdurch die Entwicklung der

---

[1]) Bis 1759 zählte man allein acht französische Uebersetzungen; deutsche bis 1754 vier. Die von Filgerius Mannlich Mühlh. 1619 ist die erste gewesen. Aufsehen machte die von Rammler und Weisse verbesserte, welche in Mitau und Hasenpoth 1773 erschien. Ihr folgte 1815 (Gotha) die von Arnold, 1822 (Zwickau) die von H. Müller.

Oper, die erſt in ſeine Zeit fiel, vorbereitet hatte, jetzt zum Theil in ſie ein- und endlich in ihr unterging, ſo liefen doch noch lange Paſtoralen neben der Oper her. Man kann bei Quadrio von ihnen ein ungeheures Verzeichniß finden, aus dem ſich ergibt, daß ſie im erſten Viertel des 17. Jahrhunderts noch in voller vogue waren, bis gegen die Mitte deſſelben in Aufnahme blieben, dann aber raſch in Abnahme kamen, um ſich zuletzt faſt ganz in das Ballett und in die allegoriſchen Feſtſpiele zu verlieren. Der letzte hier verzeichnete Druck einer neuen Paſtorale datirt aus dem Jahre 1713. Die wenigen dieſer Dichtungen, welche noch eine Hervorhebung verdienen, will ich, der Zeit vorausgreifend, gleich hier noch zur Sprache bringen.

Guidobaldo Bonarelli's da Rovere[1]) Filli di Sciro müſſen hier vor Allen genannt werden, weil ſie, wenn auch wohl mit Unrecht zu ihrer Zeit und insbeſondere vom Cardinal Richelieu für das beſte Paſtoraldrama der Italiener, von verſchiedenen ſpäteren Geſchichtſchreibern aber wenigſtens für ihr drittbeſtes gehalten wurden.

Wichtiger faſt noch als er iſt Michel Angelo Buonarroti[2]), ein Neffe des großen Michel Angelo, deſſen Andenken er durch die Gründung einer demſelben gewidmeten und noch heute im Buonarroti'ſchen Hauſe befindlichen Sammlung geehrt hat. Er wurde 1563 in Florenz geboren, war Mitglied der Accademia fiorentina und der della Crusca, bekleidete Ehrenſtellen in ihnen und gehörte zu den Mitarbeitern an dem Wörterbuche der letzteren und an der Textkritik Dante's. Er zeichnete ſich auch durch die Herausgabe der Gedichte ſeines großen Oheims[3]), ſowie durch eine Reihe poetiſcher und anderer Werke aus, deren Verzeichniß man bei Mazzuchelli findet, von denen hier aber nur die Favole pastorali, Il natale d'Ercole (1605) und Il giudizio di Paride (1607), welches letztere von Quadrio ſehr gelobt wird, ſowie die Carnevalskomödie La fiera in fünf Tagewerken

---

[1]) 1563 zu Urbino geb., 1608 geſt. Gründer der Accademia degl' Intrepidi zu Ferrara.

[2]) Mazzuchelli, a. a. O. II. IV. S. 2352.

[3]) Rime di Michel Angelo Buonarroti, il Vecchio, raccolte e pubblicate da Michelagnolo Buonarroti, il giovane, suo nipote. Firenze 1623.

von je fünf Acten, welche im Jahre 1618 in Gegenwart des Hofs im Theater der Uffizi gespielt worden ist[1]) und La Tancia, commedia rusticale (Firenze 1612) genannt werden sollen. Die beiden letzteren waren nicht nur eine Frucht der Sprachstudien ihres Verfassers, sondern ganz ausdrücklich im Interesse des großen Sprachwerks der Crusca geschrieben worden. In beiden herrscht die Volks- und Dialektsprache vor. Ihr poetisch-dramatischer Werth aber ist ein verschiedener. Schon der ungewöhnliche Umfang läßt in der Fiera den Mangel der künstlerischen Durchführung einer dramatischen Handlung vermuthen. Sie entbehrt derselben fast vollständig und stellt sich als ein bloßes Conglomerat einzelner Scenen von zum Theil volksthümlichem Charakter dar, welches von allegorischen Zwischenspielen umrahmt und im Ganzen von nur literarischem und philologischem Interesse ist. In der Tancia hat dagegen die volksthümliche commedia rusticale ihren poetischen Höhepunkt gewonnen. Sie ist von einem seltenen Reiz der Natürlichkeit und tritt in ihrer „ländlichen Keuschheit als vollkommenes Widerspiel der Hofidylle" auf. Gravina sagt: „daß niemand besser als Cesare Cortese in seiner Rosa und Buonarroti in der Tancia verstanden habe, ländliche Charaktere und ländliche Sitten und Empfindungen in dramatischer Form zur Darstellung zu bringen." Der Umstand, daß Buonarroti in diesem Drama wieder auf die alte zwar volksthümliche, aber nicht grade dramatische Octavenform, auf die Strophe des alten geistlichen Dramas zurückgegriffen hat, von der Klein sehr schön sagt, daß sie uns hier noch einmal Abschied nehmend, als reizendes Landmädchen begrüßt, läßt zwar erkennen, daß der poetische Reiz desselben den dramatischen Werth übersteigt. Indeß wird das Undramatische jener Versform durch die reizvoll lebendige, freie Behandlung derselben gemildert, auch durch den singspielartigen Charakter des Ganzen weniger fühlbar gemacht. Tancia (Abkürzung von Costanza) ist ein reizendes Landmädchen von anmuthiger Schalkhaftigkeit und voll zärtlichster Empfindung. Sie wird von drei jungen Leuten, dem Städter Pietro Belfiore und zwei Bauerburschen Ciapino und Cecco geliebt, während ihr Herz nur dem letzteren gehört, der dies aber gar nicht

[1]) Sie erschien 1726 (Firenze) im Druck.

zu hoffen wagt und ſich daher von ſeinem Nebenbuhler Ciapino als Unterhändler für deſſen Liebe gebrauchen läßt. Endlich, da Tancia den Antrag dieſes letzteren zurückweiſt, weil ſie ſchon einen Anderen liebe, überſchleicht ihn doch eine Ahnung, daß das ſchöne Mädchen ihm gut ſein möchte. Er gewinnt in Coſa, die eine Neigung zu Ciapino im Herzen trägt, eine Bundesgenoſſin. Beide geben ſich das Verſprechen, die Liebe des andern zu fördern. Allein Cecco's Blödigkeit verhindert, daß er auf kurzem Wege zu ſeinem Glücke gelangt, er faßt zwar zu einer Erklärung das Herz, aber da Tancia in freudiger Ueberraſchung mit dem Ausrufe „O Cecco, mein Cecco, ich ſterbe!“ in ſeine Arme ſinkt, verliert er all ſeinen Muth und überläßt dem eben herzutretenden Stadtherrn das Feld, welcher in Tancia's Vater einen Partner gewinnt. Es hat nun in der That eine zeitlang den Anſchein, als ob Pietro als Sieger aus dieſem Wettſtreit hervorgehen ſollte; auch Tancia hat ſich bereits darein ergeben und iſt grade mit ihrem Ausſtattungskorbe beſchäftigt, als das Schickſal in Geſtalt eines Oheims dazwiſchen fährt, welcher Pietro einſperren läßt und ihn ſo lange gefangen zu halten droht, bis er ſeiner Braut auf dem Lande entſagt habe, weil er eine andere Heirath mit ihm beabſichtigt. Unter dieſen Verhältniſſen iſt nun auch Cecco Tancia's Vater willkommen und damit jeder Topf ſeinen Deckel findet, erhält nicht nur er ſeine Tancia, ſondern Ciapino nimmt auch mit Coſa, und Pietro mit einer ihm von ſeinem Oheim zugeſchobenen Pancia fürlieb.

Zum Schluß mag noch Gabriello Chiabrera aus Savona, geb. 1552, geſt. 1637, genannt werden, der beſonders als lyriſcher Dichter, durch ſeine Oden, großen Ruhm erwarb und neben mehreren Tragödien und Operndichtungen die Paſtoraldramen La Gelopea (Venezia 1607), La Meganira (Firenze 1608) und L'Alippo (Genova 1614) ſchrieb.

VII.

Entwicklung der Oper bis zum 18. Jahrhundert.

Gegenſatz der kirchlichen und weltlichen Muſik. — Scholaſtiſcher Charakter beider. — Das Madrigal. — Einfluß der Niederländer. — Gelehrte Ausbildung der Harmonie. — Anfänge der Melodiebildung. — Anfänge der Muſik im Drama. — Heinrich Iſaac, Beverini, Alfonſo della Viola, Corteccia, Striggio, Luzzasco. — Giovanni Bardi. — Emilio Cavalieri. Orazio Vecchi. — Der Bardi'ſche Kreis in Florenz und die neue florentiniſche Schule. — Galilei, Caccini, Peri. — Ottavio Rinuccini. — Die Daſne und die Euridice. — Charakter der neuen Muſik. — Gagliano. — Monteverde. — Deren Nachfolger. — Der ſpätere Charakter der Oper.

Sobald nur die menſchliche Seele einmal das Verlangen empfand, das was ſie innerlich bewegte zum äußeren Ausdruck zu bringen, wird ſie die Mittel hierzu auch in der körperlichen Bewegung, dem Tone und endlich in der Sprache geſucht und gefunden haben. Daß man dieſe hierzu gleich urſprünglich zu gemeinſamem Ausdruck vereinigt hat, iſt wohl zu bezweifeln. Wohl aber findet man im griechiſchen Chorgeſange, aus welchem die claſſiſche Tragödie und Komödie der Griechen ſich entwickelt haben, Mimik, Muſik und Sprache bereits mit einander verbunden; freilich nur, um im Laufe der weiteren Entwicklung jener beiden dramatiſchen Formen wieder auseinander zu treten, die Vereinigung aber in immer neuer Weiſe mit einander zu ſuchen. Gewiß war urſprünglich die Empfindung, wenn ſelbſt nur die ſinnliche, ſo doch die einzige Quelle und das einzige Maß für Muſik und Geſang. Von dieſer noch kunſtloſen, volksthümlichen Uebung löſte ſich aber ſehr früh eine kunſtmäßigere ab, welche nach beſtimmten Regeln des Verfahrens ſuchte und dieſe in der Natur des Tones, in ſeinen Wirkungen auf Gemüth und Sinne ſowie in beſtimmten proportionalen Verhältniſſen der verſchiedenen Töne, Tonreihen, Tonfolgen und Zuſammenklänge fand. Immer lief aber neben der ſich hieraus entwickelnden kunſtmäßigen Ausbildung der Muſik eine volksthümliche kunſtloſere nebenher, die beide bald in ſcharfer Trennung von einander beharrten, bald einen wechſelſeitigen Einfluß auf einander ausübten. Eine ſolche Trennung läßt ſich beſonders in den Zeiten beobachten, in denen die kunſtmäßige Muſik ſich ganz in den Dienſt der Kirche begab und als

kirchliche Kunſt der volksthümlichen, als der weltlichen, feindlich gegenübertrat, dieſe nicht blos von ſich abzuweiſen, ſondern auch zu unterdrücken ſuchend. Dies war ſeit Gregor d. G. Zeiten der Fall (ſ. I. Hlbbd. S. 27). Bis hierher waren die chriſtlichen Geſänge im Gegenſatz zu der griechiſch-römiſchen Muſik noch überwiegend volksthümlich geweſen. Obſchon die von Gregor in den Kirchengeſang eingeführten Veränderungen ohne Zweifel einen Fortſchritt in der künſtleriſchen Entwicklung der Muſik vorbereiteten, ſo wurde dieſer doch dadurch gehemmt, daß er den kirchlichen Geſang ganz von der Volksmuſik und der Inſtrumentalmuſik trennte und auf ein traditionelles Feſthalten an den einmal kirchlich feſtgeſtellten Formen drang, wozu dann noch kam, daß der Kirchengeſang und die Muſik überhaupt bei ihrer weiteren Ausbildung mehr und mehr unter den Einfluß der ſcholaſtiſchen Wiſſenſchaft geriethen und in deren Geiſte betrieben wurden.

Karl der Große hat, wie bereits angedeutet (S. 51), außerordentlich viel für die Hebung und Verbreitung des Kirchengeſanges gethan. Es entſtanden hierdurch Geſangsſchulen in Metz, Soiſſons, Sens, Orleans, Toul, Lyon, Cambrai, St. Gallen u. a. O. nach dem Vorbilde der römiſchen Kirche, was aber die weitere Entwicklung deſſelben auch wieder einengte, weil alle Abweichungen vom authentiſchen, d. i. römiſchen Geſange auf's ſtrengſte verboten wurden.

Italien iſt ohne Zweifel das Land, in dem früher als in jedem anderen eine neue Muſik Form und Geſtalt gewann, und ſicher hat ſich neben der kirchlichen auch eine weltliche Muſik hier entwickelt, die, anfangs faſt nur unter den Antrieben der Empfindung ſtehend, allmählich ebenfalls kunſtmäßigere Formen gewann. Beweis dafür ſind die volksthümlichen Laudi und Mailieder, deren ich ſchon zu gedenken hatte. Doch auch an Liedern der übermüthigen Lebensluſt wird es gewiß nicht gefehlt haben, worauf die frottole (Spottlieder) ſowie die höfiſch ariſtokratiſchen Geſänge hinweiſen, die mit denen der provençaliſchen Troubadours im Madrigale verſchmolzen. Auch dieſe volksthümlichen Lieder empfingen aber eine kunſtmäßigere Ausbildung, wobei die ernſteren ebenfalls in's Madrigal, die luſtigen in die Villoten und Villanellen übergegangen ſein mögen.

Bei ihrer langen Ausgeſchloſſenheit von der Kirche mußte die Ausbildung der Inſtrumentalmuſik freilich zurückbleiben. Ausgeſtorben

war sie jedoch nie. Auch wurde bereits im 8. Jahrhundert die Orgel in den Gottesdienst aufgenommen.

Obschon die Italiener längere Zeit die musikalischen Lehrmeister der anderen Völker Europa's gewesen sind, sollten die Entdeckungen, Erfindungen und Fortschritte dieser letzteren doch wieder eine neue bedeutende Epoche musikalischer Entwicklung begründen. So wird schon dem im 10. Jahrhundert lebenden Mönche Guibald zu St. Amand für l'Elnon in Flandern die Entdeckung der Gesetze der Polyphonie und Harmonie zugeschrieben, welche den Grund zu einer ganz neuen Theorie der Musik (Organum) legte. Guido von Arezzo (im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts), dem, aber doch wohl mit Unrecht, auch die Erfindung der Notenschrift beigemessen worden ist, hat die Gesangskunst durch Einführung der Solmisation praktisch gefördert, Marchettus von Padua die Chromatik zur Anwendung gebracht und beide haben eine Schule begründet, die dann von den Akademien der Musik zu Mailand, Neapel, Bologna, Verona weiter gepflegt worden ist. Indessen wird man wohl zu beachten haben, daß es sich mit diesen und so vielen andern Namen wie mit Sternbildern verhält, welche, weil aus einer bestimmten Ferne gesehen, in sich den Glanz von ganzen Gruppen derselben vereinigen, dem sie näher betrachtenden Auge der Specialforschung sich aber wieder in diese auflösen. Die nächsten Fortschritte der Musik sind durch die weitere Ausbildung der wissenschaftlichen Theorie derselben in den Schulen von Paris, Cöln und Flandern herbeigeführt worden. Sie werden durch die Namen eines Johannes de Muris, Wilhelm Dufays, Johannes von Okeghem (Ockenheim), Josquin de Près und Roland de Lattre (Orlandus Lassus), sowie durch die Erfindungen des Discantus, der Fauxbourdons, des einfachen und doppelten Contrapunktes bezeichnet. Doch ging dieser auf die Ausbildung der Harmonie in einseitiger Weise gerichteten gelehrten Musik zugleich eine freiere, auf die Ausbildung der Melodie gerichtete Kunst wohl immer zur Seite, welche hauptsächlich von den Troubadours und Joueurs, den puys und den zunftmäßigen Gilden der Menestriers und Spielleute Frankreichs, Flanderns, der Schweiz und Deutschlands gepflegt werden mochte[1]). Sahen wir doch auf diesem Wege schon eine

[1]) Die Menestriers unterschieden sich z. B. in Paris als menétriers joueurs d'instruments und als menétriers diseurs.

reiche Instrumental- und Vocalmusik, ja die Anfänge eines weltlichen Singspiels entstehen.

Die Fortschritte der Franzosen und Niederländer in der Musik veranlaßten die päpstliche und andere berühmte Kapellen Italiens, insbesondere die von San Marco, davon Nutzen zu ziehen. So finden wir Dufay und Josquin de Près als Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom, Adrian Willaert und dessen geistreichen, unruhig experimentirenden Schüler Cyprian de Rore als Kapellmeister an San Marco, Orlando Lasso am Lateran, Heinrich Isaac von Prag, einen Schüler Josquin's, als Kapellmeister an S. Giovanni in Florenz.

Welchen Einfluß die Araber auf die Entwicklung der neueren Musik, insbesondere auf die Fortschritte der Niederländer, ausübten, liegt zwar zur Zeit noch völlig im Dunkeln, doch ist bemerkenswerth, daß Arteaga[1]) unter den damals nach Italien berufenen Musikern auch verschiedene Spanier wie Bartolomeo Ramos Pereja[2]), Pedro d'Uregua, Francisco Salinas, Tomaso de la Vittoria aufführt. Ambros will freilich von einer besonderen spanischen Schule nichts wissen. Er selbst gesteht aber zu, daß die musikalischen Schätze Spaniens fast ganz in den Musikschränken der spanischen Kathedralen begraben liegen und erst neuerdings Michael Hilarion Estava in seiner Lira sacra den Versuch, sie zu heben, gemacht habe.

Zu den volksthümlichen Mai- und Tanzliedern, die eine kunstmäßige Ausbildung erhalten haben, gehören unter andren die von Arrigo Tedesco (wahrscheinlich jenem Isaac von Prag) in Musik gesetzten canti carnascialeschi und canzoni a ballo des Lorenzo de' Medici. Indeß mögen sich diese Compositionen wohl noch immer dem mehrstimmigen nach den Gesetzen des Contrapunkts gearbeiteten Madrigale angeschlossen haben, welches die Hauptform der damaligen weltlich-höfischen Musik war, bei der es sich mehr um kunstreiche Combination der Tonfolgen, Tonverschlingungen und deren Auflösung, als um die Ausbildung der Melodie handelte. Aehnlich verhielt es sich auch mit dem Einzelgesang, bei dem, soweit er überhaupt vorkam

---

[1]) Stefano Arteaga, Le Rivoluzioni del teatro dalla sua origine sino al presente. Venez. 1785.

[2]) Der freilich der Schüler eines Niederländers gewesen sein soll.

und dann über das Psalmodiren hinausging, die Instrumente die andren Stimmen einfach vertraten.

Es waren gewiß nur diese musikalischen Formen, welche, wie sie Eingang in die sacra rappresentazione gefunden hatten, nun auch in das weltliche Drama eindrangen. Denn gleich bei Beginn seiner Entwicklung nahm dieses letztere einen musikalischen Charakter an, insofern man zwischen die Acte der Lustspiele entweder Madrigale legte oder sie wohl gar mit singballetartigen prunkhaften Zwischenspielen umrahmte, die nur zu oft, wie gleich diejenigen, welche bei der Aufführung der Calandra des Bibbiena am Hofe zu Urbino zur Anwendung kamen, zur Hauptsache wurden; während die Trauerspiele gesungene Chöre in sich aufnahmen, die Pastoralen und höfischen Festspiele aber sogar eine ganz singspiel-, ja singballetartige Form gewannen, was schon bei der ersten uns bekannt gewordenen Pastorale, dem Orfeo des Poliziano, der Fall war, welcher fast ganz gesungen wurde und besonders im letzten Acte, dem Bachanale, Gelegenheit zu balletartigen Ausführungen gab. Auch der plautinische Poenulus, welchen der Cardinal Julian de' Medici vor Leo X. auf einem großen auf dem Capitol erbauten Theater spielen ließ, soll dafür ganz in Musik gesetzt worden sein.

Als Componisten dieses musikalischen Schmuckes des Dramas findet man vor Allen jenen Heinrich Isaac wieder bezeichnet, welcher die Musik zu Belcari's Abraam und zu Lorenzo's de' Medici Giovanni e Paolo geschrieben hat, sowie Francesco Beverini, von welchem die Musik zu der Conversione di San Paolo herrührt, welche der Cardinal Raphael Riario zu Ehren Innocenz' VIII. aufführen ließ. Besondere Berühmtheit erlangte aber Alfonso della Viola, der Componist der Musik zu der Orbecche des Giraldo Cintio, zu dem Sacrifizio des Beccari, der Aretusa des Lollio und dem Sfortunato des Argenti. Er war in Ferrara geboren, ein Schüler Willaert's und später Kapellmeister Ercole's II. Auch Antonio del Cornetto wird als Componist der Egle des Giraldi hervorgehoben; und von Fr. Corteccia (1530 zum Kapellmeister an San Lorenzo und 1540 zu dem von Cosmo I. ernannt, 1571 gest.), sowie von A. Striggio, einem veronesischen Edelmanne (um 1535 geb., 1584 gest.), der später Kapellmeister in seiner Vaterstadt wurde, sind noch die Drucke von 6 Zwischen-

ſpielen[1]) erhalten geblieben, welche bei den Hochzeitsfeierlichkeiten des Francesco de' Medici mit der Tochter Ferdinand's I. zur Aufführung kamen.

Es drängte alſo Alles dazu hin, daß ſich aus dem Drama der Italiener das Singballet und das Singſpiel oder die Oper entwickeln mußte. Bezeichnend dafür iſt die berühmte Blindekuhſcene in Guarini's Pastor fido und die Sorgfalt, mit welcher dieſer ſie ausbildete. Es lag hier die Schwierigkeit vor, daß der Chor ſich zugleich lebhaft tanzend bewegen und ſingen ſollte. Guarini trennte Tanz und Geſang. Der eine Theil des Chors beſtand nur aus Tänzerinnen, der andere aus Sängerinnen, die hinter den erſteren aufgeſtellt waren. Guarini zog einen Tanzmeiſter zu Rathe und ordnete mit dieſem die dramatiſchen Bewegungen des Tanzes an; ihnen entſprechend ließ er dann von Luzzasco, dem Concertmeiſter Alfonſo's II., die Muſik dazu ſetzen und erſt nach dieſer regelte er ſelbſt die metriſche Behandlung der Verſe[2]).

Bei all dieſen Spielen waren die Geſänge von Inſtrumenten begleitet, die meiſt hinter der Scene, gewöhnlich zur Seite hinter paſſenden Verſetzſtücken, aufgeſtellt waren. Dies war z. B. bei der Hochzeit Coſimo's I. mit Eleonore von Toledo (1539) der Fall. Das Orcheſter beſtand hier aus einem Clavicembalo, einer Orgel und je einer Flöte, Harfe und Viola. Es wich aber bald einer reicheren Zuſammenſetzung. Schon bei den Zwiſchenſpielen des Striggio und des Corteccia waren zwei Clavicembali, vier Violinen, eine Viola, ein Cello, Lauten, Flöten, Lyren, Poſaunen, Hörner und Tambourins thätig. Bisweilen hatte die Muſik ihren Platz auf einem Balcon zur Seite der Bühne, oder, wie im erſten Theater des Hofes von Ferrara, hinter den Zuſchauern.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts häuften ſich die Verſuche, Dramen ſoviel wie möglich ganz in Muſik zu ſetzen[3]). Doch führte

---

[1]) H. M. Schletterer, Die Entſtehung der Oper. Nördlingen 1873.

[2]) Schletterer, a. a. O. S. 63. Hiernach müßte der Pastor fido ſchon in Ferrara gedichtet worden ſein. Schletterer gibt jedoch nicht ſeine Quelle an, ſondern nur, daß die Muſik verloren gegangen iſt.

[3]) Beiſpiele hiervon ſind: Il amico fido des Grafen Bardi, Striggio und Chriſtofero Malvezzio, die Intermezzi, welche Luca Marenzio aus Brieeia, der berühmteſte der Madrigaliſten der Zeit, daher auch der ſüße Schwan von Italien ge-

nicht ſowohl das, als zwei in dieſe Zeit fallende Erfindungen zur Entſtehung der Oper.

Giovanni Bardi, Graf von Vernio, aus einem alten florentiniſchen Hauſe, ein den Wiſſenſchaften und ſchönen Künſten ergebener Mann, Mitglied der Accademie della Crusca und degli Alterati, auch ſelbſt Dichter und Muſiker, pflegte in ſeinem Hauſe einen Kreis ihm befreundeter Gelehrten und Muſiker zu vereinigen,

---

nannt, ſowie Malvezzio, Jacopo Peri, Emilio Cavalieri und Graf Bardi, bei den Hochzeitsfeierlichkeiten Ferdinand's I. zur Aufführung brachten und von denen der von Marenzio componirte, von Rinuccini gedichtete Combattimento d'Appolino col serpente Epoche machte. Auch ein Ballet der zu ihrer Zeit berühmten Laura Guidiccioni, welches bei dieſer Gelegenheit zur Aufführung kam, verdient deshalb Erwähnung, weil hier ſämmtliche Inſtrumente mit den Sängern zuſammenwirkten, was bisher nicht geſchehen war. Ganz in Muſik geſetzt wurden außerdem von Cavalieri die von derſelben Laura Guidiccioni gedichteten Schäferſpiele Il satiro, La disperazione di Fileno und Il gioco della cieca, von denen die beiden erſten 1590, das letzte 1595 am florentiniſchen Hofe mit großem Erfolge zur Darſtellung kamen, die aber ſämmtlich verloren gegangen ſind, daher ſich nicht ſagen läßt, wie viel in den Behauptungen Cavalieri's Wahres enthalten iſt, daß er hier ſchon Anwendung von Recitativen gemacht und überhaupt den Stil der Alten darin hergeſtellt habe. Doch läßt alles, was man bis jetzt von ihm kennt, es entſchieden bezweifeln. Mit größerem Rechte wird er dagegen als der Gründer des Oratoriums angeſehen. Dieſes verdankt ſeine Entſtehung der von Felippo Neri in's Leben gerufenen Congregazione dell' oratorio, welche die Kirche Maria della Valicella in Rom zu ihren religiöſen Uebungen angewieſen erhielt, bei denen auch die Muſik gepflegt und hierdurch eine Art dramatiſcher Laudi wieder in's Leben gerufen wurde, die im Oratorium dieſer Kirche zur Aufführung kamen. Cavalieri bemächtigte ſich dieſer Form und ſein von L. Guidiccioni gedichtetes Muſikdrama L'anima e il corpore, welches im Jahre 1600 ebenfalls hier in halb concertmäßiger, halb theatraliſcher Weiſe aufgeführt wurde, war epochemachend für dieſe Gattung. Auch die Commedia harmonica: Anfiparnasso des Orazio Vecchi aus Modena, welche 1597 zu Venedig im Druck erſchien und 1594 zu Modena zur Aufführung kam, gehört noch hierher, da ſie von Vielen als erſte komiſche Oper und vom Componiſten ſelbſt als eine ganz neue Erfindung bezeichnet worden iſt, nach dem Urtheile Arteaga's und Quadrio's aber nur mittelmäßig und dabei geſchmacklos ſein ſoll. Anders freilich urtheilt Ambros (a. a. O. Bd. III. S. 545 und Bd. IV. S. 21) über den Werth dieſes Componiſten und dieſer Compoſition, die er zwar ſeltſam, aber originell geiſtreich und ſogar dramatiſch ausdrucksvoll nennt. Orazio Vecchi, von 1551—1604 Canonicus in Correggio, war einer der gelehrteſten Muſiker der Zeit, Kapellmeiſter des Herzogs von Modena und ein vorzüglicher Kirchencomponiſt. Sein Anfiparnasso iſt, wie Ambros ſagt, ein Komödiendialog in lauter Madrigalen, was zwar an ſich höchſt undramatiſch iſt; gleichwohl hat er im Einzelnen vielfach ganz eigenthümliche

welche es ſich unter Andrem zum Zweck ſetzten, die Muſik der Alten wiederherzuſtellen. Den Anſtoß dazu hatte ohne Zweifel mit das Aufblühen der ganz unter der Herrſchaft der Ariſtoteliſchen Grundſätze ſtehenden Tragödie und der Umſtand gegeben, daß dieſer Philoſoph die Muſik als einen weſentlichen Beſtandtheil des Dramas hingeſtellt hatte, wobei man zugleich an der Auffaſſung feſthielt, daß das griechiſche Drama völlig geſungen worden ſei, der Geſang ſich aber als Melos und Sprechgeſang (Recitativ) unterſchieden habe. Nicht minder hatte aber auch das Studium der platoniſchen Philoſophie darauf eingewirkt. Plato war für die florentiniſchen Muſiker faſt in demſelben Maße unumſchränkter Geſetzgeber, wie Ariſtoteles es für die tragiſchen Dichter war. Es iſt wahrſcheinlich, daß die im Hauſe Bardi angeſtellten Verſuche nicht allein ſtanden, ſondern, und vielleicht ſogar früher, auch von verſchiedenen Akademien aufgenommen worden ſein mögen. Nur hier aber wurden ſie von einem epochemachenden Erfolge gekrönt.

Man kam überein, daß die vielſtimmige, contrapunktiſtiſche Behandlungsweiſe ſowohl ein Hinderniß für die Entwickelung der Melodiebildung, wie auch dafür ſei, daß die Muſik ſich dem Sinn der Worte und der Form der Verſe anpaſſe. Es wurde zum Geſetze erhoben, daß dieſen letzteren ſowohl der Charakter, wie die Tonart des Muſikſtückes entſprechen müſſe. Schon Paleſtrina und Cypriano de Rore hatten Aehnliches, doch zu anderen Zwecken, erſtrebt. Jetzt wurde es nach Plato's Vorſchrift oberſter Lehrſatz, daß eine Muſik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienſtbar iſt, nur Verachtung verdiene. Die Nachahmung der Rede und die Unterordnung unter dieſe erſchien als der einzig richtige Weg.

Unter den Männern des Bardi'ſchen Kreiſes ragten beſonders Giulio Caccini, ein Schüler Scipione della Palla's (geboren

dramatiſche und komiſche Wirkungen erzielt. Der Anfiparnaſſo ſtellt ſich auch überdies als ein Verſuch dar, die Commedia dell' arte mit Hülfe des Madrigalſtyls in Muſik zu ſetzen. Die Masken des Pantalone, Pedrolino, Lelio, Dottore, Capitano, Zane (Zanni), Francatrippa u. A. und ſelbſt die Juden ſind darin in ihren Dialekten auf die Bühne gebracht. Da Orazio Vecchi bereits 1605 hochbetagt ſtarb, ſo iſt der Anfiparnaſſo ein Werk ſeines ſpäteren Lebens und da er daran ſehr lange gearbeitet und gefeilt, ſo iſt er auch ohne Zweifel viel früher als die Dafne des Peri und überhaupt ganz unabhängig von der muſikaliſchen Reform der Florentiner entſtanden.

um 1560 in Rom, vor 1640 geſtorben), und der Florentiner Jacopo Peri, ein Schüler Malvezzio's, ſowie der Muſiktheoretiker und Mathematiker Galilei[1]), der Vater des berühmten Naturforſchers, hervor. Galilei, der ſich gelegentlich auch ſelbſt in der Muſik verſuchte, darf als der Begründer der neuen Theorie betrachtet werden[2]). Wogegen es irrthümlich iſt, ihn als den Erfinder der Melodie anzuſehen. Melodie hatte zwar die Muſik auch ſchon früher gehabt, aber ſie war nur beiläufig aus der Conſtruction des contrapunktiſtiſchen Satzes hervorgegangen. Jetzt bildete man ſie ſelbſtändig zum Sologeſang aus, was auf muſikaliſchem Gebiete, wie Ambros ſagt, die Bedeutung der Emancipation des Individuums hatte. Galilei hatte auch hierzu, jedoch nur äußerlich, die Anregung durch die Compoſition der Epiſode des Ugolino aus Dante's großem Gedicht und einzelner Stellen aus den Klageliedern Jeremiä für eine Singſtimme gegeben, aber dieſe Geſänge waren noch immer im alten madrigalesken Style verfaßt. Das Verdienſt, den Sologeſang zur Cantilene ausgebildet zu haben, gebührt dagegen dem Giulio Caccini, einem fein gebildeten Manne und ausgezeichneten Sänger, der die neue Singesart nicht nur praktiſch, ſondern auch theoretiſch zu feſtigen ſuchte, indem er die von ihm componirten Sonette und Canzonen mit Begleitung einer von dem berühmten Bardillo geſpielten Theorbe meiſterhaft vortrug, und ſie in einem beſonderen Werke, Le nuove musiche, herausgab. In dieſem nuove musiche ſagt Ambros (S. 174) tritt der Sänger zum erſten Male wirklich als Soliſt auf: „Er trägt vor, er detaillirt und nüancirt, ſein Geſang iſt nicht mehr herausgeriſſenes Bruchſtück eines untrennbaren Ganzen, er iſt ſelber ein Ganzes, belebt von Ausdrnck, von Empfindung — er wird individuelle Gefühlsſprache."

Nach Bardi's Fortgang von Florenz — er erhielt 1592 einen Ruf von Papſt Clemens VIII. als Maeſtro der apoſtoliſchen Kammer — wurden die bisher unter ſeinem Schutze ſtattfindenden Verſammlungen im Hauſe des Jacopo Corſi fortgeſetzt, eines ebenſo eifrigen Liebhabers, wie berufenen Kenners der Muſik. Hier wurde der Plan, ein neues muſikaliſches Drama zu gründen (der Name Oper iſt viel

---

[1]) In ſeinem Dialogo della musica antica e moderna. Fir. 1581.

[2]) Ambros, Aug. Wilh., Geſchichte der Muſik. 4. Bd. 178.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ſpäteren Datums und wahrſcheinlich durch Abkürzung der Bezeichnungen opera musicale, opera armonica, opera drammatica musicale etc.) entſtanden, ernſter in's Auge gefaßt und durch eine zweite, dem Jacopo Peri beigemeſſene, entſcheidende Erfindung, den Stilo rappresentative oder recitative, in's Leben gerufen.

Als erſte Oper, bei welcher derſelbe in Anwendung kam, wird die Dafne des Ottaviano Rinuccini[1]) bezeichnet. Sie wurde 1594 mit einem Orcheſter von nur ſechs Inſtrumenten im Corſi'ſchen Hauſe zur Aufführung gebracht. Die Muſik iſt verloren gegangen, wogegen die der zweiten, unter dem anſpruchsvolleren Titel tragedia di musica, im Jahre 1600 zur Feier der Vermählung Heinrich's IV. mit Maria de' Medici aufgeführten Oper Euridice erhalten geblieben iſt[2]). Rinuccini (1564 geb., 1621 geſt.) wird als eine glänzende, ritterliche Perſönlichkeit, leicht erregbar, den Frauen leidenſchaftlich ergeben geſchildert. Seine Dichtungen (Dafne, Euridice, Aretuſa, Arianna) ſind nicht ohne Werth. Die Führung der Handlung iſt verſtändig und edel, der Ausdruck klar, natürlich, gewählt; auch wird an ihm muſikaliſches Gefühl gerühmt. Die Dafne wurde, wie aus der Widmung Peri's hervorgeht, ohne Caccini's Beihülfe, von dieſem verfaßt. Nur von dem Grafen Corſi waren die Compoſitionen einiger Arien darin aufgenommen. In ſeiner Euridice war Rinuccini wieder auf den Stoff des erſten Hirtendramas, auf den Orfeo des Polizian, zurückgegangen. Componiſten derſelben waren Peri und Caccini. Sowohl Peri wie Caccini hat dieſe Oper ſelbſtändig componirt und gleichzeitig (1600) veröffentlicht[3]), bei jener Aufführung wurden aber Theile der Compoſition beider verwendet, was nur bei der faſt „doppelgängeriſchen" Aehnlichkeit derſelben möglich war, die ſich hauptſächlich daraus erklärt, daß die

---

[1]) Giov. Vit. de' Roſſi hat unter dem Namen Erythraeus ſein Leben beſchrieben. Er tritt für Peri und Caccini gegen die Anſprüche Cavalieri's auf die Erfindung des Opernſtyls ein.

[2]) Die Darſteller waren folgende: Peri — Orfeo; Vittoria Archilei — Euridice; Giuſti, ein lucheſiſcher Knabe — Dafne; Raſi, ein Aretiner — Aminta; Brandi — Arcetro; Palontrolli — Plutone. Die Muſiker waren lauter Edelleute aus den erſten Familien.

[3]) An dem Caccini'ſchen Werke ſollen noch verſchiedene Componiſten betheiligt geweſen ſein: Stefano Venturi del Nibbio, Piero Strozzi und Luca Bati.

Componiſten — um mit Ambros' Worten zu reden — aus dem Zwange und Bann des Contrapunktes in den des Wortes gekommen waren. Die Vorreden, die ſie ihren Partituren vorausgeſchickt, ſind für die Geſchichte der Muſik von hohem Intereſſe. Aus dem Vergleiche derſelben ergibt ſich bei aller Uebereinſtimmung doch noch ein Gegenſatz, welcher auf der Verſchiedenheit des Verhältniſſes beider Männer zur Muſik überhaupt beruht. Peri verlangte, daß der Sänger ſich genau an die Noten binde, damit die beabſichtigte Wirkung hervorgebracht werden könne. Caccini wollte dagegen für den Sänger eine größere Freiheit gewahrt wiſſen, ſowohl was den colorirenden Schmuck, als was den dramatiſchen Ausdruck betrifft. So heißt es im Vorworte zu ſeiner Euridice: „Die Harmonie der hier Recitirenden ſtützt ſich auf einen continuirlichen Baß, bei dem ich Quarten, Sexten, ſowie die großen und kleinen Terzen bezeichnet habe, während die Anwendung der Mittelſtimmen dem Urtheil und der Kunſt der Spielenden überlaſſen bleibt." Es ſpielt hier etwas von dem Gegenſatze der Darſtellungsweiſe der commedia erudita und der commedia dell' arte herein und wie letztere, blieb auch die von Caccini eingeſchlagene Richtung für länger die herrſchende, was theils durch die Eintönigkeit der damaligen Muſikſtücke begünſtigt wurde, theils dieſe auch ſelbſt wieder förderte und bedingte. War doch die Cantilene damals noch faſt ganz auf die Chöre beſchränkt. Auch hier trat ſie nur ſchüchtern aus den Recitativen hervor. „Das declamatoriſche Wort (ſagt Ambros) greift ſtörend in den Entwicklungsproceß der Melodie und übertönt den Liedgeſang freiſtrömender Melodie mit ſeiner recitativiſchen Halbſprache — ein leidiges Zwitterweſen iſt das Reſultat." Die Monotonie der Recitative wurde noch dadurch vermehrt, daß die begleitende Baßſtimme der Inſtrumente nur bei den lebhafteren Accenten der Singſtimmen und immer nur harmoniſch folgen durfte, bis dahin aber der vorausgegangene Accentton feſtgehalten werden und fortklingen ſollte. Doch rühmt Ambros das Streben beider Meiſter nach Wahrheit des Ausdrucks und den echt florentiniſchen Geiſt, welcher ihre Werke wie die der ganzen Schule durchweht.

Der Erfolg der Euridice war ein ſo großer, daß die neue Form der Oper im Jahre 1606 bereits volksthümlich geworden war, da zu dieſer Zeit in Rom während des Carnevals ein von

Paolo Quagliato in Muſik geſetztes Drama von fünf Sängern und fünf Schauſpielern auf einem herumziehenden Carro dargeſtellt wurde. Von den Componiſten der Florentiner Schule iſt hier wenigſtens noch Marco di Zanobi da Gagliano mit ſeiner Dafne hervorzuheben. Die Vorrede zu der Ausgabe der letzteren enthält viele intereſſante Notizen, von denen Lindner und Klein Auszüge brachten. Bei ihm findet ſich ſchon das Streben nach einer Gliederung der Arie.

Der neue Styl wurde von Girolamo Giacobbi, der auch der Gründer der bologneſiſchen Geſangſchule iſt, noch vor 1610 auf Bologna und von Monteverde nach Venedig übertragen und daſelbſt ſelbſtändig weiter entwickelt. Der Fortſchritt, welchen die Oper durch Claudio Monteverde (geb. 1568 zu Cremona) erfuhr, der ſchon länger als Meiſter im alten Madrigalſtyl berühmt war, auch den stile alla francese (worunter man vaudevilleartige Liederchen verſtand) auf Italien übertragen haben ſoll und 1607 mit ſeinem Orfeo, 1608 mit ſeiner Arianna und der Tanzoper (dem Singballete) Il ballo delle ingrate, ſämmtlich von Rinuccini gedichtet, hervortrat, war ein ganz außerordentlicher. Ambros (S. 364) nennt ihn den Vater der ganzen heutigen Muſik. „Wenn wir von Josquino an ſeiner Stelle ſagen müſſen — heißt es bei ihm — daß er der Muſik eine neue Welt eröffnete, als er die Wahrnehmung machte, es ſei, wenn es nur gut und würdig zuſammenklingt und die kunſtvoll verſchränkten Nachahmungen der Stimmen unter ſich logiſchen Zuſammenhang, architektoniſch bedeutende Conſtruction in den Tonſatz bringen, mit der Sache noch lange nicht aus — die Muſik beſitze auch Sprache und Ausdrucksfähigkeit für Luſt und Leid der Menſchenbruſt ꝛc. — ſo fällt nicht weniger in's Gewicht, was Monteverde mit dem Inſtinct des Genies fand: er emancipirte die Diſſonanz von ihrer bisherigen ſtrengen Gebundenheit, die Septime, die None läßt er frei eintreten, ja beide als Doppeldiſſonanz verbinden, er begreift, der erſte, die große und eigenthümliche Wirkung dreier auf einen Grundton aufgebauter kleiner Terzen, d. i. des verminderten Septimenaccordes.“ Die Muſik wurde bei ihm zu einer Sprache der Affecte und Leidenſchaften. Die rührenden Scenen ſeiner Arianna, von der nur der Klagegeſang der Heldin erhalten geblieben iſt, riſſen die Hörer zu Thränen hin. Er gab der Arie eine feſtere Geſtalt. Er erfand in dem Siciliano den

richtigen Paſtoralſtyl. Er iſt der Schöpfer der Inſtrumentation, der erſte, der ein Gefühl für Klangfarbe, für das Stimmungsvolle gehabt, aber er wurde ſich all dieſer gewonnenen Schätze doch noch nicht deutlich bewußt.

Das Orcheſter Monteverde's beſtand aus 2 Clavicembali, 2 Contrebassi da Viola, 10 Viole de Braccio, 2 Violini piccoli alla francese, 2 chitarone, 2 orgagni di legno, 3 bassi da gamba, 4 tromboni, 1 regale, 2 cornetti, 1 flautino alla vigesima seconda, 1 clarino, 3 trombe sordine, 1 Arpa dobbia. Allein dieſe Inſtrumente wurden nur bei der Introduction (der toccata), bei Tänzen, Zwiſchenſpielen, denen man bei ihm ſchon begegnet, und vielleicht bei den Chören zuſammen in Anwendung gebracht. Auch bei ihm wurden zur Begleitung der Soloſtimmen ſelten mehr als 3—4 Inſtrumente verwendet.

Monteverde, der 1613 Kapellmeiſter an San Marco geworden war, erwarb ſich durch ſeine Opern, zu denen noch die Proserpina rapita von S. Strozzi (1630), Adone von Paolo Vendramin (1639), Le nozze d'Enea con Lavinia und Il ritorno d'Ulisse in patria von Giacomo Bodoaro (1641), ſowie L'incoronazione de Poppea von Gianfrancesco Buſinello (1642) gehören, einen europäiſchen Ruf. Dies hielt ihn nicht ab, 1633 in den Prieſterſtand überzutreten. Doch ſchrieb er noch fort für's Theater, ſeine Poppea im Alter von 75 Jahren, in ſeinem Todesjahr 1643.

Es iſt hier nicht der Ort, die Entwicklung der Oper in's Einzelne weiter zu verfolgen. Dies gehört der Geſchichte der Muſik an. Es genügt darauf hinzuweiſen, daß dieſelbe eine ungeheure Ausbreitung erlangte. Sollen doch in Venedig allein im Zeitraum von 1637—1700 357 verſchiedene Opern von 40 Componiſten und in Bologna 70 Opern von 30 Componiſten zur Aufführung gekommen ſein.[1])

---

[1]) Ich will von den Componiſten nur Francesco Cavalli, ſeit 1640 Kapellmeiſter an S. Marco (nach ſeinem Schützer alſo ſo genannt, ſein eigentlicher Name war Pier Francesco Coletti-Bruſi), Ceſti aus Arezzo, Giov. Legrenzi aus Bergamo um 1660—70 Kapellmeiſter an S. Marco, Ant. Zanettini, Carlo Pallaviccini aus Brescia, Marc. Ant. Zione aus Venedig erwähnen, von denen Cavalli und Ceſti die bedeutendſten ſind. Von den Dichtern aber

Obſchon die Oper eine dem italieniſchen Geiſte entſprungene und dieſem angemeſſene Form iſt, hat ſie doch zunächſt eine ihrer eigenthümlichen Natur, ihrem eigenthümlichen Weſen nur theilweiſe entſprechende Richtung eingeſchlagen. Wie das auto sacramentale der Spanier ſoll auch die Oper den Beſchauer und Hörer in eine über die Wirklichkeit hinausgehende Welt verſetzen, nicht zwar wie jene in eine überſinnliche, transcendentale, wohl aber in eine verklärte und geſteigerte ſinnliche. Es iſt kein Zweifel, daß ſie hierdurch vorzugsweiſe dazu geeignet erſcheint, eine Form des romantiſchen Geiſtes zu werden und es im Intereſſe ihrer Entwicklung gelegen hätte, ihren Stoff vorzugsweiſe aus der romantiſchen Dichtung zu ſchöpfen. Wenn man die Stoffe überblickt, welche die Dichter des 17. Jahrhunderts für das muſikaliſche Drama bearbeiteten, ſo findet man aber, daß der weitaus größte Theil der Mythe und Geſchichte der Griechen und Römer und nur ein ſehr kleiner Theil der mittleren oder neueren Geſchichte Italiens entnommen iſt. Nur einige behandeln auch noch Stoffe der Märtyrer- und Heiligengeſchichte und der romantiſchen Dichtung der Neueren, meiſt Arioſto's und Taſſo's. Daneben zeigen ſich einzelne, welche rein allegoriſchen Inhalts, und andre, welche novelliſtiſchen Urſprungs ſind. Wenn man berückſichtigt, welches Bild der nationalen Zerriſſenheit die mittlere und neuere Geſchichte Italiens darbietet, ſo kann es nicht in Verwunderung ſetzen, daß die Italiener da, wo ſie nationales Leben darzuſtellen ſuchten, lieber auf jene große, ſtolze Vorzeit, die ſie ja auch und vielleicht eben deshalb ſo hartnäckig, als ihre nationale Geſchichte betrachten, zurückgriffen, womit es vielleicht auch zuſammenhing, daß ſie die antike Welt nur zu oft in das Coſtüm der Zeit kleideten, und niemand Anſtoß an den ſchreienden Anachronismen nahm, denen man in dieſen Dichtungen faſt auf jeder Seite begegnet. Doch ſpottet nur etwas ſpäter Benedetto Marcello in ſeinem Teatro alla moda über dieſe Art der Behandlung

---

ſeien Gabriello Chiabrera, Paolo Ferrari und, ſeiner Fruchtbarkeit wegen, der Venezianer Aurelio Aureli erwähnt; Quadrio führt von ihm allein 36 gedruckte Operndichtungen an, von denen mehrere dreimal aufgelegt wurden. Auch Giov. Andrea Moneglia aus Florenz, Matteo Noris aus Venedig und der Abbate Francesco Silvani ſeien aus dieſem Grunde genannt.

antiker Stoffe. Insofern aber die Dichter in einem glücklichen Instincte oder von der Einsicht in das Wesen der Oper geleitet, die mythischen Stoffe, die sich am ehesten in einem romantischen Lichte darstellen ließen, besonders bevorzugten, hat das Vorherrschen der antiken Welt in der Oper der Entwicklung derselben vielleicht weniger geschadet, als daß man ihr eine der griechischen Tragödie entsprechende Form zu geben suchte, was wohl auch die Entwicklung der komischen Oper so lange gehindert hat. Doch trug hierzu ohne Zweifel noch der andere Um- und Uebelstand bei, daß nämlich die Oper sehr bald mehr durch das Auge, als durch das Ohr anzuziehen suchte, weil die musikalischen Formen, nachdem der Reiz ihrer Neuheit verschwunden war und sie durch eine immer äußerlicher werdende Technik immer leerer wurden, diese Anziehungskraft allein nicht mehr auszuüben vermochten. Daher die Dichter und Musiker nur zu bald eigentlich blos für die Gesangs- und Tanzkünstler, Maschinisten und Decorateure arbeiteten.

Auch hierbei zeigte sich aber wieder, wie entfernt man zur Zeit noch war, das wahre Wesen der neuen Kunstform richtig zu schätzen. Statt, wie es dieses gefordert hätte, auf das Malerische und Phantasievolle dabei hinzuwirken, ging die damalige Wirkung der Maschinisten und Decorateure auf mechanische Kunststücke und auf das Architektonische aus. Statt die Architektur, wo man sie darzustellen hatte, in einem malerischen Sinne aufzufassen, gab man bei ihrer Darstellung, ja selbst bei der der lebendigen Natur, symmetrischen perspectivischen Anordnungen den Vorzug.

Die Oper neigte nach kurzer Blüthe immer mehr zum Ueberladenen, Prunkhaften, Geschmacklosen, bis sie gegen Ende des Jahrhunderts einer gründlichen Reform unterzogen wurde und einen neuen Aufschwung gewann.

VIII.

Die italieniſche Maskenkomödie oder Commedia dell' arte.

Die volksthümlichen Stegreifſpiele. — Zuſammenhang derſelben mit den römiſchen Atellanen. — Entſtehung der Charaktermasken. — Zuſammenhang der Commedia dell' arte mit den Maskeraden und Marionettenſpielen. — Die Commedia des Beolco Ruzzante. — Die Dialektſprachen in dieſer. — Einfluß auf Aretin. — Ethiſche Bedeutung der Lebensanſchauung Beolco's. — Verhältniß zur Commedia dell' arte. — Entſtehung der letzteren. — Flaminio Scala. — Die Canevas. — Charakteriſtik der einzelnen Masken: Arlecchino, Pulcinella, Capitano, Bertolino, Amoroſo, Pantalone, Dottore, Stentorello, Amoroſo, Brighella, Scaramuccia, Coviello, Tabarino, Tartaglia. — Vorzüge und Nachtheile der Commedia dell arte. — Dispoſition des italieniſchen Naturells dafür. — Verhältniß zur Commedia sostenuta. — Begünſtigung der Commedia dell' arte durch die Theatereinrichtungen in Italien. — Verfall und Wiederaufblühen. — Gegenwärtiger Zuſtand.

Italien hatte durch ſein gelehrtes, aus der Wiedererweckung der erhalten gebliebenen griechiſch-römiſchen Tragödie und Komödie hervorgegangenes und auf deren Nachahmung beruhendes Drama die Entwicklung eines wahrhaft nationalen Dramas zwar zunächſt gehemmt, gleichwohl aber den Grund zu dem heute die Bühnen aller Länder Europa's beherrſchenden Drama gelegt und dieſem die ihm eigenthümliche Form in der Hauptſache angewieſen. Es hatte ferner auf dieſem Wege im Schäferſpiel und in der Oper zwei neue, ihm eigenthümliche Formen geſchaffen, die ſchon früh einen nationalen Charakter gewannen und, vielfach in einander übergehend, jenes für längere Zeit an den Höfen Europa's, dieſes bis heute auf den Theatern aller Länder deſſelben herrſchend wurden und hier eine bald mehr bald minder eigenthümliche Entwicklung erhielten. Wenn dieſe beiden, den Italienern eigenthümlichen Formen des neueren Dramas, ebenſo wie das gelehrte (die Commedia erudita und die Tragödie) zunächſt einen ganz höfiſchen Charakter annahmen, ſo ſollte ſich neben ihnen aus den alten Stegreifſpielen des Volkes noch eine dritte Form entwickeln, die ebenfalls national, zugleich aber ganz volksthümlich war und beſonders darum zu hoher Vollendung gelangen mußte, weil in ihr der den Italienern eigene Sinn für das Burleske und das ihnen dafür eigene Talent zu freieſter Entfaltung kam. Die Commedia dell' arte erfuhr aber ebenſo nach Form und Inhalt einen Einfluß von der Commedia erudita, wie ſie ihn

auf dieſe ſelbſt wieder ausübte. Beide entwickelten ſich in einer gewiſſen Wechſelwirkung mit einander.

Franceseo Sanſovino[1]) hat nicht nur behauptet, daß Franceseo Cherea, nachdem er der Erſtürmung Roms (1527) glücklich entgangen war, die Schauſpielkunſt auf Venedig übertragen habe, ſondern ihm noch außerdem die Erfindung der Commedia dell' arte zugeſchrieben. Allein dieſe Nachricht iſt ſicher ebenſo unrichtig in ihrem zweiten, wie in ihrem erſten Theile; denn daß die Schauſpielkunſt nachweislich ſchon beträchtlich früher in Venedig zu Hauſe war, hat bereits von mir berührt werden können (II. Hlbbd. S. 98), daß aber Cherea hier auch ſelbſt ſchon viel früher ſeine Kunſt ausgeübt hat, geht aus verſchiedenen neuerdings an's Licht gezogenen Ueberlieferungen hervor, ohne daß der commedia dell' arte dabei irgend Erwähnung geſchieht oder irgend eine Beziehung auf einen Antheil Cherea's an ihr, noch auf das Daſein derſelben zu dieſer Zeit ſchließen ließe.

Es ergibt ſich nämlich aus den archivaliſchen Auszügen des Marino Sanudo[2]), daß Franceseo Cherea ſchon vor dem Jahre 1508 in Venedig wegen ſeines ſchauſpieleriſchen Talentes berühmt war, ſchon damals den Namen Cherea beſaß, den er ſich durch ſeine vorzügliche Darſtellung des gleichnamigen Terenzianiſchen Charakters erworben haben ſoll. In allen Nachrichten, die wir über ihn bis jetzt haben, iſt immer nur von ſeiner Betheiligung an den Darſtellungen des gelehrten Dramas die Rede, ſowohl während ſeiner erſten Anweſenheit in Venedig, die ſich bis zum Jahre 1513 verfolgen läßt, wie während ſeines Aufenthaltes in Rom, welcher ſich bis 1527 ausdehnte, und nach ſeiner Rückkehr in jene erſtere Stadt[3]).

---

[1]) In ſeinem Venetia città nobilissima et singolare. Venet. 1587. S. 168.

[2]) Ancona, a. a. O. II. S. 226.

[3]) Es finden ſich hierüber bei Ancona folgende Notizen: Im Jahre 1508 ſpielte Franceseo Cherea, der ſchon früher dergleichen Vorſtellungen gab, in dem „Menechin" des Plautus. In dieſem Jahre wurde aber das Spielen von Komödien vom großen Rathe ganz unterſagt, wobei es heißt: „È da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal a Cai di X. per recitar dite comedie." Im Jahre 1512 heißt es ferner: „Der wackere Cherea hat ſeine theatraliſchen Uebungen wieder auf-

Doch iſt es immerhin wahrſcheinlich, daß er, ſeit ſeiner Ueberſiedelung nach Rom, ſich dem ſchauſpieleriſchen Berufe ausſchließlich oder doch vorzugsweiſe zuwendete. — Von andrer Seite hat man die commedia dell' arte aber auch wieder in directen Zuſammenhang mit den Atellanen der Römer zu bringen geſucht, von denen ſich in den Stegreifſpielen des Volkes eine lebendige Tradition erhalten habe. In der That ſtanden zur Zeit des Caſſiodor (Anfang der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts) die Mimen der Römer noch immer in Blüthe. Oeffentliche Bühnen wandernder Schauſpieler ſind in Italien noch im 9. Jahrhundert urkundlich bezeugt. Thomas Aquino ſpricht in der erſten Hälfte des 13. Jahrhunderts von Hiſtrionen und einer histrionatus ars, die ſich nach ihm durch mehrere Jahrhunderte zurückverfolgen ließ. Es iſt demnach kein Zweifel, daß es weltliche volksthümliche Spiele durch das ganze Mittelalter gab und dieſe in einem, wie es ſcheint, ununterbrochenen Zuſammenhang mit den Atellanen und Mimen der Römer ſtanden. Auch iſt dargethan, daß der Name Zanni, welchen man in den Ueberlieferungen des Mittelalters den Poſſenreißern der Volksſpiele gegeben findet, auf die Sanniones des Alterthums hinweiſt. Ja man hat ſogar den Namen des Pulcinella mit dem Beinamen, welchen der Maccus der Römer bei dieſen wegen der ſchnabelförmigen Form ſeiner Maskennaſe und ſeiner kreiſchenden Stimme erhalten hatte, mit dem Namen Pullus Gallinaceus in Verbindung gebracht, von dem Pulcino und Pulcinella eine Zuſammenziehung ſein ſoll. Auffällig iſt in der That, daß das Coſtüm dieſes letzteren mit dem einer erſt viel ſpäter (1727) in Rom gefundenen (jetzt im Muſeum Capponi befindlichen) kleinen Bronzefigur in auffälliger Weiſe übereinſtimmt, in der man die Abbildung des Maccus zu erkennen vermeint. Auch ſonſt hat es nicht an Aehnlichkeiten und Deutungen gefehlt. In dem buntfleckigen Kleid des Arlecchino glaubte man das Gewand

---

genommen und bei der Aufführung einer Tragödie und einer Egloga mitgewirkt." Am 6. Februar 1513 wurde im Hauſe Fracaſſo's da San Severino alla Zuecca die Comedia di pastore von deſſen Cancelliere Cherea aufgeführt. In den Jahren 1518 und 1521 wurden die Schauſpiele in Venedig wieder verboten, nach kurzen Unterbrechungen aber auf's Neue aufgenommen, wobei hervorgehoben wird, daß ſie nun mehr als je in Aufnahme kamen und Zuan Polo und der von Rom zurückgekehrte Cherea ſich beſonders darum verdient machten.

des Mimus Centuculus, in deſſen ſchwarzer Maske eine Nachwirkung der Gewohnheit der Phallophoren, ſich das Geſicht mit Ruß zu beſchmieren, in dem Stocke des Pulcinella und der Pritſche des Arlecchino eine Hinterlaſſenſchaft der Bauern des griechiſchen Theaters zu erkennen, die mit einem Krummſtabe, dem Attribute der komiſchen Muſe, verſehen waren. Wenn es aber hiernach auch immerhin möglich iſt, daß ſich von den alten Atellanen und Mimen der Römer noch etwas mehr, als der Name Zanni, erhalten hat, ſo wird man doch andererſeits zu berückſichtigen haben, wie ſehr ſich mit den Spielen die Form der Darſtellung, daher auch das Coſtüm, im Laufe der Zeiten wieder verändern mußte. Führt man doch einen großen Theil grade der älteſten der Charaktermasken der italieniſchen commedia dell' arte auf die charakteriſtiſchen Unterſchiede der verſchiedenen landſchaftlichen und ſtädtiſchen Bevölkerungen zurück, von denen jede ihren eigenen Spaßmacher zu beſitzen, d. i. ihre eigenen Thorheiten belachen zu können, noch mehr vielleicht aber die charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit der anderen in wechſelſeitiger Eiferſucht verſpottet zu ſehen wünſchte. Wird uns doch ein flüchtiger Blick auf die geſchichtliche Entwicklung dieſer verſchiedenen Masken belehren, daß, hiervon ganz unabhängig, die individuelle Naturanlage und Begabung der Darſteller auf ſie einen ganz außerordentlichen Einfluß ausübte, der ſtärker als die Tradition der Bühne war und zur Metamorphoſirung ihrer Masken am meiſten beigetragen haben dürfte. Mußte dieſen Einflüſſen doch die Maske ſogar ſelbſt noch zum Opfer fallen, die ſpäter nur von den vier Hauptmasken (Arlecchino, Brighella, Dottore und Pantalon) obligatoriſch getragen wurde. Ja, als Angelo Conſtantini, welcher den Mezzetino geſchaffen und dieſen ohne Maske mit ſo großem Erfolge geſpielt hatte, es verſuchte, unter dieſem Namen auch noch die Rolle des Arlecchino, dieſen der Gewohnheit gemäß, aber nun in der Maske zu ſpielen, widerſetzte ſich auch dem noch das Publicum, welches des wunderbaren Mienenſpiels dieſes Darſtellers nicht verluſtig gehen wollte. Auch Tiberio Fiorillo, welcher den Scaramuccia zu höchſter Vollendung gebracht, legte aus dieſem Grunde die bisher bei dieſer Rolle üblich geweſene Maske ab und rieb ſich das Geſicht nur mit Mehl ein.

Wenn ſich die Stegreifſpiele wirklich in ſo draſtiſcher Weiſe

von den übrigen Spielen unterſchieden haben ſollten, wie es durch den Gebrauch der Maske und das phantaſtiſche Charaktercoſtüm bedingt iſt, ſo würde es in der That kaum zu begreifen ſein, daß hiervon gar nichts in die übrigen Spiele der Zeit mit übergegangen und keine einzige Nachricht darüber erhalten geblieben wäre. Auch bleibt zu berückſichtigen, daß das Studium der Alten die Kenntniß von der Beſchaffenheit der alten volksmäßigen Spiele und vom Gebrauche der Maske vermitteln mußte. Ja, es iſt mehr zu verwundern, daß man die Maske nicht in die Tragödie und in die commedia erudita einführte, als daß man ſich derſelben bei den Maskeraden und der commedia dell' arte bediente. Doch geſetzt, daß die Maske der Römer wirklich ganz außer Gebrauch kam, warum nur hätte man ſie nicht ebenſo gut, wie einſt dieſe oder die Griechen auf's Neue wieder erfinden können? Der Trieb zur Verſtellung iſt eben ſo alt, wie der Trieb zur körperlichen Nachahmung. Nichts lag daher näher, als nach Hülfsmitteln dafür zu ſuchen und dieſe unter anderem in der Maske zu finden. Die Maskeraden des Carnevals beruhten zuletzt auf nichts anderem. Wir hören weit früher von ihnen, als von der Anwendung der Masken in den Komödien. Riccoboni, welcher den Zuſammenhang des italieniſchen Maskenſpiels mit den Atellanen der Römer doch ſo entſchieden vertheidigt, glaubt nichtsdeſtoweniger die Einführung der Maske in die Komödie auf die Maskeraden des Carnevals zurückführen zu ſollen. Gewiß ſtanden beide in Wechſelwirkung. War doch Verlachung und Verſpottung wenigſtens theilweiſe gemeinſamer Zweck. Ich glaube ſogar, daß das lange Feſthalten des Stegreifſpiels an der Maske wenigſtens mit auf die Bedeutung zurückzuführen iſt, welche im Leben der Italiener der Carneval mit ſeinen Vermummungen und in beiden die volksthümlichen charakteriſtiſchen Masken als Repräſentanten der italieniſchen Volksluſt behaupteten. Beſonders in Venedig war das Tragen der Maske auch außer der Carnevalszeit in Gebrauch. Die Vornehmen bedienten ſich ihrer öffentlich, um ſich unter derſelben der Amtstracht enthalten zu können; die Courtiſanen aus anderen Gründen. Wenn aber auf dieſe Weiſe die Masken ihren Weg in den Zuſchauerraum des Theaters fanden, warum hätten ſie ihn wohl nicht ebenſogut mit ihren landſchaftlichen Unterſchieden auf die Bühne finden ſollen.

Doch trug vielleicht noch ein anderes Moment zu jenem Feſthalten bei, der Einfluß der Marionetten, welche, ebenfalls griechiſch-römiſcher Abkunft, ſich durch das ganze Mittelalter, gleichviel mit welchen Veränderungen, erhalten zu haben ſcheinen. Ariſtoteles nennt als das Geburtsland derſelben Aegypten, wo ſie bei den Proceſſionen verwendet worden ſeien. Der Gebrauch übertrug ſich dann auf Griechenland und Italien. Auch der Name Marionetten, der von Mariola, dem Diminutiv von Maria, herkommen ſoll, welchen die Kinder den kleinen Standbildern der Maria in den Kirchen zu geben pflegten, weiſt auf eine Verwendung derſelben im religiöſen Cultus hin. Andererſeits benutzte man ſie auch ſchon im Alterthum zu theatraliſchen Spielen. Sie ſtanden auch hier ſchon in einer ähnlichen Verbindung mit den Atellanen, wie ſpäter mit der commedia dell' arte und dem Theater überhaupt. Noch heute leben auf den Marionettentheatern und auf den Maskenbällen verſchiedene Figuren der Bühne fort, welche von dieſer ſchon ſeit lange verſchwunden ſind. Ja, die Marionetten haben in Italien ſogar von einer Figur der commedia dell' arte den Namen burattini erhalten. Wenn aber das Marionettentheater nachweislich derartige Einflüſſe von der Bühne empfing, warum ſollte die commedia dell' arte dann nicht ebenſogut von ihnen einzelne Geſtalten und Formen entlehnt und dieſe weiter entwickelt und vervielfältigt haben?

Die komiſche Wirkung der Marionetten beruht weſentlich auf dem komiſchen Gegenſatz und Widerſpruch der mechaniſchen und der vom Willen beeinflußten organiſchen körperlichen Bewegung. Ein ähnlicher Gegenſatz ließ ſich aber auch von dem lebendigen Darſteller wieder hervorrufen, wenn dieſer ſeinen Bewegungen den Schein von mechaniſchen Bewegungen, den Schein des Marionettenhaften gab. Schon der Gegenſatz zwiſchen der unbeweglichen Geſichtsmaske, als des beweglichſten Theiles des Körpers und dem beweglichen und bewegten übrigen Körper konnte einen derartigen komiſchen Contraſt erzeugen.

So weit es ſich heute beurtheilen läßt, ſcheint die commedia dell' arte, das charakteriſtiſche Stegreifſpiel, anfänglich *ohne* Masken geſpielt worden zu ſein, falls nämlich, wie ich kaum zweifle, die commedia des *Beolco Ruzzante*, wenngleich nicht die ur-

ſprünglichſte, ſo doch eine der urſprünglicheren Formen derſelben iſt. Klein hat freilich behauptet, daß die Komödie des Beoleo Ruzzante eine Maskenkomödie wie die commedia dell' arte, wennſchon von dieſer im Uebrigen weſentlich verſchieden geweſen ſei. Klein hatte ſich jedoch mit der Literatur über dieſen Dichter, der erſt neuerdings die verdiente Beachtung und ein eingehenderes Studium gefunden hat, noch nicht ſo vertraut gemacht, um das Verhältniß beider richtig beurtheilen zu können. Unſtreitig beſteht ein Unterſchied zwiſchen der commedia des Ruzzante und der commedia dell' arte oder a soggetto, aber er beruht nicht darauf, daß jene geſchrieben und eingelernt, alſo das iſt, was der Italiener die commedia sostenuta nannte, dieſe dagegen nach einem gegebenen tema oder soggetto, nach einem Scenarium, auch ossotura oder canevase genannt, aus dem Stegreiſe, all' improvviso, geſpielt wurde, weil es noch ungewiß iſt, ob die Komödien des Beoleo Ruzzante, die erſt nach ſeinem Tode im Druck erſchienen, nicht wenigſtens zum Theil früher aus dem Stegreif geſpielt worden ſind, ehe ſie von ihm ausgearbeitet und niedergeſchrieben wurden, worauf M. Sand[1]) aus einzelnen Stellen derſelben ſchließen zu dürfen glaubt. Es würde wenigſtens nicht der einzige Fall dieſer Art ſein, da verſchiedene der ſpäteren Scenariendichter ebenfalls einzelne ihrer Stegreifſpiele nachträglich ausgearbeitet und durch den Druck veröffentlicht haben, was z. B. von Francesco Andreini (genannt Capitano Spavento), Silvio Fiorillo (genannt Capitano Vanaglorioſo), Giovan Battiſta Andreini (genannt Lelio), Niccolo Barbieri (genannt Beltrame) und neben vielen Anderen auch von Goldoni geſchah. Wogegen die geſchriebene Komödie des Beoleo Ruzzante, wie es ſcheint, nur wenige Nachahmer fand, von denen der Venetianer Andrea Calmo, deſſen Stücke zwiſchen 1549 und 1556 erſchienen, der bedeutendſte iſt. In ähnlichem volksthümlichen Geiſte

[1]) Masques et Bouffons, II. S. 114. Paris 1860. Verſchiedene Stellen ſeiner Stücke ſind nämlich auch jetzt noch nicht ausgeführt, ſondern in der Art der Scenarien behandelt. Auch ſcheint es, daß keine der uns von Beolco erhaltenen Komödien vor 1528 niedergeſchrieben wurde, das iſt alſo zu einer Zeit, da er ſchon ſeit 8 Jahren mit ſeinen Dialektſtücken in Venedig Aufſehen erregt hatte. Ein Theil derſelben iſt freilich gar nicht gedruckt worden, ſondern als Manuſcript im Beſitze ſeines Schützers Cornelio geblieben.

ſcheinen noch der Venetianer Antonio da Molina gen. Burchiella, der Neapolitaner Ceſare Corteſe, der Milaneſe Carlo Maria Maggi, ſowie der uns ſchon bekannte Arione aus Aſti und Giovanni Bricci in Rom (geb. 1582) geſchrieben zu haben. In Bezug auf die äußere Form beſtand der Hauptunterſchied der Beolco'ſchen Komödien und der ſpäteren commedia dell' arte wohl nur darin, daß jener das Gewicht auf die landſchaftlichen Unterſchiede des Volkscharakters legte, daher auch die Verſchiedenheit der Dialekte bei ihm eine ſo große Rolle ſpielt, und daß er die ſchauſpieleriſchen Typen frei nach dem Leben, nicht nach der Bühnenüberlieferung ſchuf. Ich glaube daher auch nicht, daß er ſich, wie Riccobini und nach ihm Klein behauptet, der Maske und beſtimmter feſtſtehender Coſtüme bediente, obſchon es immerhin möglich iſt, daß er in dem Beſtreben, jedem Charakter das angemeſſenſte Coſtüm zu geben, dieſes gelegentlich gewiſſen charakteriſtiſchen Carnevalsmasken entlehnt haben könnte, falls er es hier in einer Weiſe ausgebildet fand, die ſich der Volksphantaſie bereits bemächtigt hatte. So wenig wir in ſeinen Komödien ſchon die Namen der hauptſächlichſten Charaktermasken der ſpäteren commedia dell' arte, wohl aber den geiſtigen Typen von nicht wenigen derſelben begegnen, die dieſe letztere dann ergriffen, feſtgehalten und in ihrer Art weiter aus- und umgebildet haben mag, ſo wenig dürften dieſe Typen bei ihm ſchon das charakteriſtiſche Coſtüm gehabt haben, welches ſie bei der commedia dell' arte, wenn auch nicht für immer, ſo doch für längere Zeit traditionell feſthielten. Ich glaube dies theils aus dem Umſtande ſchließen zu dürfen, daß nur einzelne Namen ſeiner Perſonen, wie ſein Ruzzante, ſein Cornelio und ſeine Fiorina, in verſchiedenen ſeiner Stücke, und zwar der Ruzzante am meiſten, noch wiederkehren, theils aber auch aus der Art ſeiner Dramen und ſeiner poetiſchen Anſchauung, die beide ſowohl ganz naturaliſtiſch, als ganz individuell ſind. Beides würde unter dem feſtſtehenden conventionellen Typus der äußeren Erſcheinung gelitten haben, denn dieſer hat der commedia dell' arte den verallgemeinernden ſymboliſchen Charakter verliehen.

Dies Alles hängt mit der Eigenart des merkwürdigen Mannes zuſammen, den ich daher etwas näher in Betracht ziehen will.

Angelo Beolco, genannt il Ruzzante, geboren 1502

zu Padua, von dem Bernardino Scardeon in ſeinem Werke De antiquitate urbis Patavii (1560) ſagt, daß er für Padua das geweſen ſei, was Plautus als Dichter, Roscius als Schauſpieler für Rom war, und den M. Sand den Molière der Italiener nennt — Beolco hatte ohne Zweifel eine gute Bildung genoſſen. Auch ſeine geſellſchaftliche Stellung ſcheint eine bevorzugte geweſen zu ſein, da ſeine Schauſpieler aus lauter paduaniſchen Edelleuten beſtanden, von denen noch einige Namen erhalten geblieben ſind: Hieronimo Zanetti, welcher von der Rolle des Vezzo auch dieſen Beinamen erhalten hatte, Caſtegnola, der aus gleichem Grunde Bilora, und Marco Aurelio Alvarotto, welcher Menato genannt wurde. Mit letzterem, den er in einem erhalten gebliebenen Briefe ſeinen lieben Maeſtro nennt, ſcheint er beſonders befreundet geweſen zu ſein. Das gilt auch von Aloyſio Cornelio, einem reichen, gaſtfreien Venetianer, auf deſſen Villa in Codevigo bei Padua Beolco mit ſeinen ſchauſpieleriſchen Freunden häufig die Sommermonate verbrachte, wobei er ſeine Liebe zur Natur und zum Landleben weiter ausbilden konnte. Sand hält es für möglich, daß die Rolle des Cornelio, in welcher der Dichter den Typus des Pantalons feſtſtellte, von jenem Aloyſio Cornelio, der ſie vielleicht zuerſt dargeſtellt haben mag, den Namen empfing.

Man ſagt, daß Beolco anfänglich im Geiſte der gelehrten Dichtung geſchrieben, damit aber keinen Beifall gefunden, ſondern dieſen ſich erſt mit ſeinen ländlichen Dialektſpielen erworben habe. Daß Beolco die Luſtſpiele der Römer gekannt und ſtudirt hat, unterliegt keinem Zweifel. Nicht nur ſeine Prologe ſprechen dafür, er hat ihnen auch verſchiedene Situationen und Charaktere entlehnt, ja ſeine Vaccaria iſt in der Hauptſache nur eine Umbildung der der Aſinaria zu Grunde liegenden Fabel und der in ihr enthaltenen Verhältniſſe, die freilich von ihm in ganz ſelbſtändiger Weiſe, in einem ganz eigenartigen volksthümlichen Sinne und Geiſt, friſch aus der Natur und den Zuſtänden des italieniſchen Lebens und mit dem dieſem eigenthümlichen Colorit entwickelt und zur Darſtellung gebracht worden ſind. Wenn aber Beolco, ehe er ſeine volksthümlichen Luſtſpiele ſchrieb, wirklich einige Verſuche in der commedia erudita gemacht haben ſollte, ſo müßten doch dieſe noch in die Zeit ſeiner allerfrüheſten Jugend fallen, da er bereits mit 18 Jahren durch

ſeine ländlichen Spiele in Venedig Aufſehen erregte, das iſt alſo viel zeitiger, als von den Geſchichtsſchreibern gewöhnlich angenommen wird, welche ſein Auftreten erſt in dieſelbe Zeit verlegen, in welcher Aretino ſich nach Venedig gewendet hat. Dagegen finden ſich in den Auszügen des Maria Sanudo ſchon im Jahre 1520 „comedie a vilanesca und comedie di Padovaniella vilana“ erwähnt, welche von einem gewiſſen Zarante (Ruzzante) herrührten. Die Namenverderbniß zugegeben, mußte demnach Beolco den Charakter des Ruzzante ſchon damals geſchaffen haben.

Riccoboni meint, daß Beolco durch den Poenulus des Plautus, in welchem dieſer einen Karthaginienſer mit ſeiner Sprache eingeführt hat, dazu veranlaßt habe, ſich der verſchiedenen Dialektſprachen, ſowie auch der griechiſchen Sprache, wie dieſe damals im Verkehr zu Venedig geſprochen werden mochte, für ſeine Darſtellung zu bemächtigen. Man braucht aber die Anregungen hierzu ſo weit nicht zu ſuchen, da ſie ja nahe genug im Leben der Zeit lagen. Der komiſche Contraſt der Dialekte und fremder von der Nationalſprache gebrochener Sprachen hat wohl zu allen Zeiten, in welchen er empfunden wurde, zur Nachahmung und Verſpottung gereizt. Wir ſehen ihn noch heute, wennſchon in beſchränkter Weiſe, auf unſerer Bühne benutzt. In Italien war dies, wie wir gefunden (2. Hlbbd. S. 51), ſchon ſeit lange von den höfiſchen und gelehrten Dichtern geſchehen, und auch neuerdings wieder durch Typhis Odarius in Padua und durch die makaroniſchen Dichtungen Folengo's, die in einem witzigen Gemiſch des Lateiniſchen mit dem Italieniſchen beſtanden, in die Mode gebracht worden. Des letzteren Opus Merlin Coccaji (eine Sammlung makaroniſcher Dichtungen) war bereits 1517 in Venedig erſchienen. Auch iſt bei dem Aufſehen, das dieſe letztere erregte, nicht zu bezweifeln, daß Beolco ſie kannte, doch mußte dem Jüngling, dem eine lebendige Lebensbeobachtung, ein tiefer und feiner Naturſinn und eine raſche Auffaſſung des Lächerlichen der Erſcheinungen eigenthümlich geweſen ſein muß, jener Contraſt noch überdies in Venedig, wohin er ohne Zweifel bisweilen kam und wo Menſchen aus allen Gegenden Italiens und der Welt zuſammenfloſſen und in lebhaften öffentlichen Verkehr mit einander traten, ſo wie bei ſeinen Beſuchen in Codevigo auf Tritt und Schritt entgegenkommen. Was bedurfte es da weiter, als eines zufälligen

Anſtoßes, der ihn zur dramatiſch-theatraliſchen Benützung dieſes Contraſtes beſtimmte. Man wird wohl nicht irren, daß die nächſte Anregung von dem Dialekte der ländlichen Bevölkerung ſeiner Vaterſtadt ausging, da dieſer in allen ſeinen Stücken in bevorzugter Weiſe vertreten iſt. Der Dichter legte ihn unter anderen auch dem Ruzzante in den Mund, welchen er ſelbſt mit Vorliebe ſpielte und dem er eben deshalb ſeinen Schauſpielernamen entlehnte.

Beolco führte in ſeine Stücke den venetianiſchen, bologneſiſchen, bergamaskiſchen, paduaniſchen, florentiniſchen Volksdialekt und das gebrochene Griechiſche ein. Er legte das Venetianiſche ſeinen komiſchen Alten, meiſt venetianiſchen Kaufleuten, in den Mund, in denen man den Typus des Pantalon findet, das Bologneſiſche ſeinen Gelehrten, denen die weſentlichen Züge des Dottore ſchon eigen, das Paduaniſche ſeinen Bauern, das Bergamaskiſche ſeinen Dienern, in welchen, was die tölpelhaft-dummen betrifft, der Charakter des Arlecchino, was die ſpitzbübiſchen, ſchlauen angeht, der des Scapino ſchon vorgebildet erſcheint.

Es iſt kein Zweifel, daß das Glück, welches ſeine Stücke machten, weſentlich mit auf dem komiſchen Contraſte der dialektiſchen Verſchiedenheiten beruhte, daß aber, wie groß auch der Einfluß war, welchen dieſelben auf die Ausbildung der commedia dell' arte, ja auf die des italieniſchen Luſtſpiels überhaupt ausgeübt haben, ſelbſt ſchon zu ſeiner Zeit die weſentlichſten Vorzüge ſeiner Kunſt unbemerkt blieben, ſo daß man ihn faſt nur in den Aeußerlichkeiten ſeiner Stücke nachahmte, und dieſe ebendeshalb in der Folge mehr und mehr in Vergeſſenheit geriethen[1]). So zahlreiche Ausgaben von

[1]) Von ſeinen Werken erſchien zuerſt La Piovana, comedia, Vinegia 1548 (bis 1559 dreimal aufgelegt), L'Anconita, comedia. Vinegia 1551 (bis 1561 noch viermal aufgelegt), La Moschetta, comedia, Vinegia 1581 (bis 1585 noch zweimal aufgelegt), La Vaccaria, Vinegia 1551 (bis 1561 noch dreimal aufgelegt), La Fiorina, comedia, Vinegia 1551 (bis 1557 noch zweimal aufgelegt, nebſt einem falſchen Nachdruck unter dem Namen Andrea Calmo's) 1563 erſchienen dieſe fünf Komödien geſammelt. — Im Jahr 1584, 1598 nnd 1617 erſchienen Geſammtausgaben der Werke des Dichters. Die letzte in Vicenza. Sie enthält außer jenen fünf Komödien noch drei andere ohne Titel, die nur als Dialoge bezeichnet ſind, (von ihnen wurde die eine bereits im Jahre 1555 gedruckt, als Jahr der erſten Aufführung iſt 1528 bezeichnet) und eine La Rhodiana benannte Komödie, die ebenfalls ſchon früher einzeln unter Ruzzante's Namen im Druck erſchienen ſein

seinen Komödien bis zum Jahre 1617 entstanden, so plötzlich erstarb von hieran das Interesse daran. Und wie populär sie zu ihrer Zeit auch gewesen sein müssen, so gehört doch jetzt ein eingehendes Studium dazu, um sie ihrem Wortlaute nach überhaupt nur verstehen zu können. Selbst die meisten Geschichtschreiber haben sich begnügt, das Lob ihrer Vorgänger zu wiederholen, ohne die wahre Bedeutung dieses Dichters selbst näher in's Licht zu stellen. Dies ist der neuesten Zeit vorbehalten geblieben und insbesondere hat sich M. Sand (a. a. O.) darum ein großes Verdienst erworben.

Als Aretino nach Venedig kam, stand hier Beolco bereits länger in Blüthe. Kein Zweifel, daß er dessen Spiele hier kennen lernte. Doch könnte er immer nur in einem Punkte entschieden von ihm beeinflußt worden sein, in dem Eintreten für das national-volksthümliche Element gegenüber der gelehrten Nachahmung der römischen Dichter. Aretino's Verdienste würden in dieser Beziehung nur noch darin bestehen, dem Vorgange Beolco's durch das Gewicht seines Namens eine größere Bedeutung gegeben zu haben. Er würde aber nur in seine Fußtapfen getreten sein, um sie, anderen Zielen zustrebend, sofort wieder zu verlassen. Ruzzante erhielt seine Impulse nicht blos, wie Aretino, vom Verstande, er empfing sie zugleich von einem für die Liebe zur Natur und zur Wahrheit erfüllten Herzen. Von welchem feinen tiefen Naturgefühl der anmuthige Geist dieses Dichters bei aller äußeren Derbheit, die seine Komödien zeigen, bewegt wurde, geht am entschiedensten aus jener phantasievollen Epistel an „Messire Marco Alvarotto" hervor, die denselben noch überdies von einer ganz neuen Seite zur Erscheinung bringt. Sein Fehler war nur, daß er in seinen Komödien den Begriff der Naturwahrheit allzusehr einengte. „Ich sehe nicht ein — heißt es z. B. in seinem Sendschreiben an Cardinal Cornaro — warum, da ich bäuerliche Typen auf dem Theater einführe, ich sie lieber florentinisch, als ägyptisch sprechen lassen sollte. — Die Welt kehrt sich um, jeder sucht den Kopf höher zu tragen, als er ihm steht. Nichts will sich der Natur mehr anbequemen. Jeder läßt sich von den Prätensionen der

muß, da dies von Andrea Calmo, der sie als sein Eigenthum in Anspruch nimmt, als buchhändlerische Fälschung bezeichnet wird. Ihnen schließen sich noch drei Sendschreiben des Ruzzante an die Cardinäle Cornaro und Pisani und an Marco Alvarotto an.

Anderen verblenden, ſtatt in ſeiner Einfachheit zu verharren. So ſucht man denn auch ſeine Sprache zu verändern, ſtatt die eigene zu brauchen. Alles läuft dem äußeren Schein, unbekümmert um den Weg des Rechten, nach. Und das iſt von Uebel."

Ebenſo wie ihn die Liebe zur Wahrheit in eine gewiſſe Beſchränktheit trieb, die zugleich eine nationale und künſtleriſche war, verleitete ihn wohl auch die Liebe zur Natur faſt bis zur Einſeitigkeit.

Es konnte bei dieſen Anſichten nicht fehlen, daß Beolco die Sitten und die Entſittlichung der Zeit mit eben ſo großer Rückſichtsloſigkeit und mit noch größerer Derbheit darſtellte, wie Aretino. Wenn er ſie aber auch, gleich dieſem, komiſch beleuchtet, blieb er doch frei von aller Lüſternheit und Frivolität. Seine Darſtellung ging aus einem Herzen hervor, das warm für die Menſchheit ſchlug[1]) und auf deſſen Grunde ein Ideal der Menſchheit lebte. Ohne dabei je moraliſirend zu werden, ſuchte er die Zeit zu beſſern, indem er ihr den Spiegel vorhielt. Er iſt oft rührend, ohne doch je ſentimental zu werden, und durch ſeinen Humor geht nicht ſelten ein tragiſcher, ja man könnte zuweilen ſelbſt ſagen, ein revolutionärer Zug.

Das letztere iſt z. B. in einem der nur als Dialoge bezeichneten Komödien der Fall. Es handelt ſich darin um die Frau eines armen Teufels, Bilora, die dieſem ein reicher alter Wollüſtling mit ſeinem Geld abſpenſtig gemacht hat. Bilora kann trotz der Untreue Dina's aber nicht von ihr laſſen. Er geht, ſie aufzuſuchen, klopft an die Thüre des Reichen und wird halb mitleidig, halb hoffärtig von ſeinem im Wohlleben noch ſchöner gewordenen Weibe empfangen.

---

[1]) Man leſe z. B. nur folgende Stelle ſeines ſchon angeführten Briefes an den Cardinal Franceſco Cornaro, der mitten in die Schrecken, welche der ſpaniſche Krieg hinterlaſſen, nach Padua kam: „Unſere große Mutter, die Kirche, die Dir, Du guter Cardinal, dieſen Hut gegeben, gab Dir ihn nicht, Dich vor der Sonne und vor Sommerſproſſen, ſondern um uns alle zu ſchützen und dieſen purpurnen Mantel, uns Alle darin, wie die Henne die Küchlein, an's Herz zu drücken. O gieb uns der Ruhe, dem Vertrauen zurück! Sieh', was aus dieſem Lande geworden. Verſtummt ſind die Lieder der Mädchen und Jünglinge, ja ſelbſt die der Vögel, auf Wegen und Fluren. Denn wahrhaftig, ich glaube, daß die Nachtigallen ihre ſchöne Stimme verloren haben. Es gibt keine Spiele und Feſte mehr. Ein Elend iſt über das Land gekommen, welches uns ſagen läßt: Selig die Todten, welche den Krieg, den Verfall, die Peſt nicht zu erleben brauchen. Das Erbarmen klopft von Thüre zu Thüre, aber Niemand iſt da, der es aufnehmen will."

Anfangs ſtellt ſich Dina, als ob ſie Bilora nicht kenne. Er aber fordert ſie auf, zu ihm zurückzukehren. Sie möchte es wohl, weil ihr das Alter an ihrem neuen Liebhaber gar nicht behagen will, möchte es aber auch wieder nicht, weil ſie bei Bilora nur Entbehrung und Armuth zu erwarten hat. „Vorràe e si no vorràe“ iſt ihre ausweichende Antwort. Meſſire Andronico ſoll es entſcheiden. Bilora ſoll wiederkommen. — Bilora geht, doch nicht, ohne eine unheimliche Drohung auszuſtoßen, ſchickt doch noch einen Bekannten ab, den alten Bauer Pittora, der mit Andronico unterhandeln ſoll. Dieſer weiſt denſelben anfangs rund ab, bis Pittora den Vorſchlag macht, Dina ſelbſt darum zu befragen. Andronico geht darauf ein. Er iſt ſeiner Sache gewiß. „Hör' mich an, meine Liebe, redet er ſie in ruhigem, freundlichen Tone an, hier dieſer brave Mann kommt von Deinem Gatten geſchickt, und wir ſind übereingekommen, daß Du zu ihm zurückkehren oder auch bleiben kannſt, je wie Du das eine oder das andere willſt. Du weißt, wie glücklich es Dir bei mir ergangen iſt, und daß ich es Dir niemals an etwas fehlen gelaſſen habe. So thue denn, wie Du willſt und wie es Dir am beſten behagt; ich ſage kein Wort mehr.“ Dina hat in der That keine Luſt, zu dem armen Teufel von Manne zurückzukehren, ſo daß Pittora unverrichteter Sache wieder heimziehen muß. Er iſt ſo ärgerlicher Stimmung darüber, daß er ſich auch noch ſelbſt mit dem gereizten und verbitterten Bilora entzweit, der ſeine finſteren Entſchlüſſe gefaßt hat und dem alten Verführer an's Leben will. Mit einem Stocke bewaffnet lauert er demſelben nun auf und erſchlägt ihn auch ohne weiteres; womit das Stück einen jähen und grellen Abſchluß erhält. — Der Ton iſt faſt luſtſpielartig und das Ganze doch eine Tragödie, die in ihrer Einfachheit von ergreifender Gewalt iſt.

Die veredelnde Geſtaltungskraft Beolco's zeigt ſich dagegen vielleicht nirgend entſchiedener als in ſeiner Vaccaria[1]), die eine Nachbildung der plautiniſchen Aſinaria iſt. Obſchon er die Hauptverhältniſſe der Fabel beſtehen ließ, hat er aus der Courtiſane des Plautus in ſeiner Fiorinetta das reizendſte Weſen gemacht, die ſich

[1]) Im Auszuge mitgetheilt bei Sand. a. a. O. II. 156.

zwar von der Liebe an einen Abgrund reißen läßt, inſofern ſie, wie Gretchen den Einflüſterungen Martha's und der Verſuchung Fauſt's, denen ihrer Mutter und Flavio's nicht widerſteht. Doch iſt es auch wieder die Liebe, welche ſie rettet, inſofern ſie ihr Kraft gibt, jeder anderen Zumuthung ihrer Mutter mit Entſchiedenheit und Feſtigkeit entgegenzutreten, wodurch ſie endlich doch die Abneigung von Flavio's Eltern gegen eine Verbindung mit ihr überwindet.

An nicht wenigen Stellen der Schriften Beolco's mag es ſcheinen, als ob er trotz ſeines komiſchen Uebermuths und ſeiner komiſchen Kraft vom Peſſimismus ergriffen geweſen ſei und wie ſo viele Komiker zur Melancholie geneigt habe. Allein aus einem ſeiner ſpäteren Aufſätze, aus jenem im Jahre 1535 an Alvarotto gerichteten Schreiben, in dem man bis auf den Grund ſeines ſonnenhellen Gemüths ſieht, geht deutlich hervor, daß wie lebhaft er das Elend und die Gebrechen der Zeit auch empfand, er doch immer in der Natur nur Ordnung und Schönheit erblickte und die Freude an der Welt durch die Verderbniß der Zeit ſich nicht trüben ließ. Jedoch der Entſchluß, den, wie er ſcherzhaft hier ſagt, er gefaßt hatte, das ſchöne Land der Welt niemals verlaſſen zu wollen oder doch wenigſtens der letzten einer zu ſein, ſollte ihm vom Schickſal leider nur allzuſehr verkürzt werden. Bereits am 17. März 1542 erlag er dem Tode, in Armuth zwar, wie es in einer Stelle des ihm befreundet geweſenen Spero Speroni heißt (der ihn auch in ſeinem Dialoge über den Wucher redend eingeführt hat), und deſſen Canace er eben noch zur Aufführung hatte bringen wollen, doch allgemein verehrt und bewundert. 1560 wurde ihm in der Kirche San Daniel zu Padua ein Denkmal errichtet, deſſen Inſchrift, die leider verloren gegangen, von ſeinem Lobe erfüllt war.

Die commedia dell' arte hat ohne Zweifel der commedia des Beolco Vieles entlehnt, aber wahrſcheinlich ſofort einen anderen Weg eingeſchlagen, weil die hauptſächlichſte Bedeutung dieſer letzteren nicht nur in dem Talente des Dichters, ſondern in der ethiſchen Natur ſeines Talentes und in ſeiner Weltanſchauung lag.

Andrea Calmo aus Venedig ſcheint der Einzige geweſen zu ſein, dem es gelungen, annähernd in ſeinem Geiſte zu dichten. Er wird als Poet wie als Schauſpieler gerühmt. Seine erſte commedia: Spagnolas erſchien Ven. 1549. Ihr folgte La Saltuzza

(Ven. 1551), La Fiorina und La Pozione (Ven. 1552), La Rodiana (1553) und Il Travaglia (1556).

Nur erst das Stegreifspiel, welches sich der Maske, der stehenden Charaktere und ihrer Costüme bediente (und es ist mindestens fraglich, ob die Komödie des Ruzzante hierzu schon gehört), ist das, was wir unter dem Namen der commedia dell' arte verstehen. Wir wissen nicht, wann dieser Name entstanden ist, wohl aber, daß zu der Zeit, da er zum ersten Mal in der Geschichte auftritt, die Sache selbst schon länger vorhanden gewesen sein mußte. Es ist darüber gestritten worden, ob dieser Name Kunst- oder Zunftkomödie, d. i. die von Berufsschauspielern, Schauspielern von Handwerk, gespielte Komödie bedeute. Ich glaube, daß keines von beiden das richtige ist. Die Akademien und bürgerlichen Gesellschaften, welche theatralische Aufführungen pflegten, spielten zwar vorzugsweise die commedia erudita, aber nicht ausschließlich, sie versuchten sich auch in der commedia dell' arte, wie dies die Canevasi des G. B. Porta und des Salvator Rosa beweisen, und wenn ihre Mitglieder zum größten Theil aus Dilettanten bestanden, so waren sie dies doch keineswegs alle. Auch sie betrachteten diese Beschäftigung zum Theil als Beruf und Erwerb. Andererseits spielten die erwerbsmäßigen Berufsschauspieler, soweit wir sie kennen, nicht blos die commedia dell' arte, sondern zugleich die commedia erudita und die Tragödie. Das Verhältniß zwischen diesen beiden Arten von Schauspielern ist ein so schwankendes, sie gehen so vielfach in einander über, daß es z. B. nicht möglich zu bestimmen ist, welcher von beiden man Darsteller wie Cherea oder Beolco mit seinen adeligen Freunden oder die früher erwähnten Darsteller des ferrarresischen Hofes (2. Hlbbd. S. 98) zuzählen soll. Daher es sich mit der Bezeichnung commedia dell' arte wohl ebenso verhalten dürfte, wie mit dem Namen der Oper, der, wie wir fanden, nur auf der Abwerfung eines näher bestimmenden Ausdrucks beruht, hier vielleicht auf der Abwerfung der Worte all' improvviso, so daß ihr Name aus der Bezeichnung commedia dell' arte all' improvviso entstanden wäre.

Man hat Arlechino, Brighella, Dottore und Pantalone die vier ursprünglichsten Masken genannt. Salvator Rosa gibt noch drei mehr dazu an: Pulcinella, Tartaglia und Coviello. Jene sind nördlichen, diese süditalienischen Ursprungs.

Nur weiß ich nicht, worauf jene Behauptung sich stützt. Bestimmtere Nachrichten über die commedia dell' arte hat man erst aus der Zeit des Flaminio Scala, welcher als Reformator der Gesellschaft dei Gelosi und der commedia dell' arte überhaupt bezeichnet wird, der er zuerst System und Regel gegeben haben soll (?). Schon vor dieser Zeit (1576) bestand nicht nur die Gesellschaft der Gelosi, sondern auch die der Confidenti, letztere aber hat spätestens 1572, wahrscheinlich sogar früher, schon in Frankreich gespielt. Jedenfalls rühren aber von ihm die ersten Entwürfe (Canevasi) her, die von der commedia dell' arte erhalten geblieben sind[1]). Er soll überhaupt der Erste gewesen sein, welcher dieselben niedergeschrieben hat (?). Bei ihm findet man bereits zehn verschiedene Masken: Arlecchino, Pedrolino, Burattino, Frittelino, Capitano Spavento, Mezzetino, Pantalone, Dottore, Cavicchio und Flavio. Den letzten, den Liebhaber (comico acceso) spielte Flaminio selbst. Er stammt ohne Zweifel direct von Ruzzante ab, bei dem man schon diesem Namen begegnet.

Zwei Uebelstände mußten aus der der commedia dell' arte eigenen Form mit Nothwendigkeit hervorgehen. Die Maske und das stehende Costüm mußte derselben mehr und mehr einen schematischen Charakter verleihen, das Stegreifspiel in Verbindung hiermit aber zum schauspielerischen Virtuosenthum führen. Es wird sich daher bei der geschichtlichen Entwicklung dieser dramatischen Gattung weniger um die Dichtung, als um die Entwicklung der einzelnen Masken und um die der schauspielerischen Darstellung handeln. Man braucht blos die uns von diesen Stücken erhalten gebliebenen Namen zu überfliegen, um zu erkennen, wie viele derselben nur im Interesse der einzelnen Masken und ihrer Darsteller geschrieben wurden. In der That waren die meisten dieser Canevasi wenig mehr als ein Mittel sowohl diese, wie jene in einer neuen oder wirkungsvolleren Weise in's Spiel zu bringen und in Scene zu setzen.

[1]) Sie sind uns unter dem Titel: Il teatro delle Favole rappresentative ovvero la Ricreatione comica boscareccia e tragica divisa in cinquante giornate composte da Flamminio Scala, detto Flavio. Comico del Seren: Sig. Duca di Mantova. Ven. 1611, erhalten geblieben. Ein Verzeichniß des Inhalts bei Quadrio (a. a. O. II. S. 238).

Ich glaube von der Entwicklung der commedia dell' arte am beſten in Kürze einen Begriff zu geben, indem ich die einzelnen Masken und ihre hiſtoriſche Entwicklung charakteriſire, wobei ich der ausführlichen, viele intereſſante Beiſpiele enthaltenden Darſtellung Sand's folge. Sie iſt mit vorzüglichen colorirten Abbildungen verſehen, denen zum Theil die in Luigi Riccoboni's Histoire du théâtre italien enthaltenen Kupferſtiche, zum Theil auch Figuren aus Callot's Les petits danseurs mit zu Grunde liegen[1]).

Der Arlecchino, dem römiſchen Maccus verwandt, ſoll aus Bergamo ſtammen. Magnin ſagt, daß dieſer Name um 1578 noch neu geweſen ſei. Anfangs naiv, tölpelhaft, unverſchämt, ſpottſüchtig, gewinnt er im Laufe ſeiner verſchiedenen Wandlungen an Geiſt, Erfahrung und Witz. Er verändert dabei auch den Namen und tritt als Trivelino, Meſtolino, Zuccagnino, Truffaldino, Guazeto und Bagatino auf. Seine Kleidung beſtand urſprünglich aus einer offenen, mit Bändern zugehaltenen Jacke, die ebenſo, wie die enganliegende Hoſe, aus bunten Flecken zuſammengeſetzt war. Er trug eine ſchwarze Halbmaske, einen cilinderförmigen Hut und einen hölzernen Degen. Die ſpätere Maske des Arlecchino ſoll von Michel Angelo herrühren. Die berühmteſten Arlecchino's waren Joſefo Domenico Biancolleli aus Bologna, geb. 1640, geſt. 1688, Evariſto Gherardi, geſt. 1700, Antonio Viventini, gen. Tomaſino, geſt. 1739, Carlo Bertinazzi, gen. Carlino, geb. 1713 zu Turin, geſt. 1783 zu Paris. Er war es, der Garrick durch eine ſeiner Geſten zu dem erſtaunten Ausrufe veranlaßte: „Seht, welchen Ausdruck, welche Phyſiognomie ſein Rücken hat!" Alle dieſe Darſteller ſpielten abwechſelnd in Italien und Paris. Von denen, die nur in Italien allein ſpielten, ſeien Fremeſi (um 1624), Belotti (1625), Girolamo Francesco (1630), Aſtori (1720), Bertoli (1730), Ignazio Caſanova (1734) hervorgehoben. Heute iſt in Italien der Arlecchino durch den Meneghino und Stenterello verdrängt. — Der Trivelino,

[1]) Außer dieſen Werken ſiehe über dieſen Gegenſtand noch: Batt. Andreini, Teatro celeste. — Bartoli, Francesco, Notizie istoriche de' comici italiani, 2. vol. — Magnin, Teatro Celeste, Revue des deux mondes, 1847, p. 1090. — Frederic Mercey, Théâtre en Italie. — Parfait, Frères, Théâtre italien. — Quadrio, a. a. O. III. 2. Abth. — Gherardi, Théâtre italien. — Valentini, Francesco, Trattato nella commedia dell' arte, Berl. 1826.

eine Abart von ihm, wurde von Domenico Locatelli geſchaffen. Er erhielt nach und nach den Charakter des Intriguanten und verſchwor ſich nicht ſelten mit Frittelino und Truffaldino gegen ſeinen Ahnherrn, mit dem er die Bühne theilte, ja, dem er ſie wohl ſogar ganz ſtreitig machte. Dom. Locatelli ſtarb 1671 und wurde durch Pietro Francesco Biancolelli, geb. 1681, geſt. 1734 erſetzt. — Der Truffaldino ſtammt von dem Truffa, dem ſpitzbübiſchen Diener in der Vaccaria des Ruzzante ab. Beſondere Berühmtheit erlangte er um 1738 durch Sacchi.

Eine kaum minder bedeutende Rolle ſpielte der Pulcinella. Ein Egoiſt, der ſein Vergnügen nur in der Schädigung Anderer findet und ſelbſt mit Lächeln noch tödtet, iſt er am luſtigſten, wenn ihm ſeine Bosheiten gelingen. Er hat außerdem drei Liebhabereien: Das Geld, den Wein und die Frauen; das erſte nur, um ſich damit die beiden andren verſchaffen zu können. Er hat vom Maccus die Beweglichkeit, den Witz, die Frechheit und Rohheit ererbt, vom Bucco das Schmeichleriſche und Spitzbübiſche, ſowie die Feigheit. Silvio Fiorillo, der Capitano Matamoros, ſoll ihn durch den Andrea Calceſe, Ciuccio genannt, welcher 1636 ſtarb, auf der Bühne eingeführt haben. Doch war ſchon der bei der Truppe Juan Ganaſſa's um 1570 auftauchende Pagliaccio und der etwas ſpätere Gian Farina dem Pulcinella verwandt. Weiterhin wurde der Römer Argieri als ſolcher berühmt. Der Pulcinella erfuhr nach der Mitte des 17. Jahrhunderts innerlich und äußerlich große Umwandlungen. Auch der Name wurde verändert. In England erſchien er ſpäter als Punch und Jack Pudding, in Frankreich als Polichinelle[1]), in Deutſchland als Hanswurſt. Noch immer ſteht er im Theater San Carlino zu Neapel in Anſehen. Doch iſt er jetzt nicht mehr ſo bösartig und beweglich, ſondern ſchwerfällig, ſchwatzhaft, ſpottſüchtig und geizig geworden. Celeſi, Balli, Tomaſo Fabioni, Lecio Bebio und Camerani waren noch in dieſem Jahrhundert darin berühmt. Seine Kleidung beſtand zur Zeit des Calceſe aus weiten Hoſen und einer weiten Blouſe, beide weiß und mit einem Gürtel zuſammengehalten, an dem ein hölzerner Degen und eine Taſche hing. Er

[1]) Magnin hat den Unterſchied zwiſchen dem neapolitaniſchen Pulcinella und dem franzöſiſchen Polichinelle in geiſtvoller Weiſe auseinandergeſetzt.

trug eine ſchwarze Maske mit großem Schnurrbart, ein weißes Käppchen auf dem Kopf und einen großen breitkrämpigen Hut darüber geſtülpt. Ein weiß- und grünberändertes Tuch diente ihm als tabarro (Mantel). — Der römiſche Meo Patacca mit ſeinem Spießgeſellen Marco Pepe (vom Dichter Giuſeppe Berneri in einem Gedicht im Volksdialekte verherrlicht[1]), der Birrichino des bologneſiſchen Marionettentheaters, ſowie die neapolitaniſchen Guapo und Sitonno werden als Seitenſprößlinge des Pulcinella betrachtet. Doch kommt ſchon in Angelo Beolco's Piovana ein Bauer mit Namen Siton vor, der möglicherweiſe der Stammvater des Sitonno iſt.

Der Capitano Spavento hat ſchon in den Luſtſpielen der Römer ſein Vorbild. Er lief dann den Condottieri wieder ſpottend zur Seite. Mit der Herrſchaft der Spanier gewann er jedoch im Capitano Matamoros (der Mohrentödter) eine neue Geſtalt. Silvio Fiorillo machte denſelben im letzten Viertel des 16. Jhdts. berühmt. Das Bramarbasthum, die Windbeutelei und die ſich darunter verſteckende Feigheit gingen aber durch alle ſeine früheren und ſpäteren Verwandlungen hindurch. Francesco Andreini, welcher, nachdem er das Theater verlaſſen, „Le bravure del capitano spavento“ herausgab (1607), ſpielte dieſe Rolle bei den Geloſi mit größtem Erfolg. Er ſtarb 1624. Fabrizio de Fornaris (geb. 1560, geſt. 1657), ein neapolitaniſcher Edelmann, bildete (um 1618) die Rolle zum Capitano Cocodrillo um. Der Milaneſe Mondor machte ſowohl ſie, wie ſich unter dem Namen des Capitano Rodomante, der Ferrareſe Girolamo Gavarini (geſt. 1624), Mitglied der Geſellſchaft de' fedeli, unter dem des Capitano Rinoceronte berühmt. Eine völlige Umbildung erfuhr ſie durch Giuſeppe Bianchi (etwa um 1639), der ſie im Coſtüm der Edelleute Heinrich's IV. unter dem Namen des Capitano Spezzafero ſpielte. Ueberhaupt ſuchte man ſie dem Coſtüm der Zeit faſt immer zu nähern. Bianchi ſtand ſelbſt an der Spitze einer Truppe und ſtarb 1680 zu Paris. Seitenzweige bilden der calabreſiſche Giangurgulo, ein Gemiſch von Gargantua, Matamoros und Pedrillo, der neapolitaniſche Pappo oder Smargioſſo und der römiſch-bolog-

[1]) Rom 1685, neuerdings (1823) neu aufgelegt und von Bartolomeo Pinelli illuſtrirt.

neſiſche Rogantino. „Sie haben mich tüchtig durchgebläut — pflegte Rogantino ſich ſeiner Niederlagen zu berühmen — ich habe es ihnen aber geſagt.“ Man ſieht, wie alt die Späße ſind, die noch heute curſiren.

Maurice Sand ſieht in der Philematia der Plautiniſchen Aſinaria das Vorbild der Colombina. Aus der ſchmeichleriſchen Sklavin ſei die vertraute, vorlaute Dienerin, die Soubrette der Franzoſen, geworden. Sie zeigt ſich ſchon bei Beolco als Betta und Gitta. In der Geſellſchaft der Intronati tritt aber, ſo weit es zu überſehen iſt, zuerſt der Name Colombina für dieſen Charakter auf. Die berühmteſte Darſtellerin derſelben war Silvia Roncagli aus Bergamo, welche (um 1578) unter dem Namen Franceschina ſpielte. Verſchiedene ihrer Nachfolgerinnen behielten den Namen bei. Eine nicht minder bedeutende Erſcheinung war Patricia Adami, geboren zu Rom 1635, unter dem Namen Diamantina bekannt. Sie wurde durch Catarina Biancolelli, die Tochter des Domenico, geb. 1665, aber doch noch in Schatten geſtellt, die den Namen Colombina wieder aufnahm und zu neuem Glanze brachte. Colombina iſt das weibliche Seitenſtück zum Arlecchino, daher auch meiſt deſſen Geliebte oder Frau. Es läßt ſich denken, wie die Verhältniſſe zwiſchen ihnen beſchaffen waren. Sie nahm auch ſchließlich das Coſtüm des Arlecchino an (1695), gleichwie die Pedronella (Pierette) dasjenige Pedronello's (Pierrot's). Angelica Toscana ſpielte ſpäter die Soubrettenrollen unter dem Namen der Marinetta, die Schwägerin Conſtantini's unter dem der Spinetta, Marcherita Rusca, die Gattin des Arlecchino Tomaſino unter dem der Violetta. Eine Menge anderer folgten, von denen Anna Veroneſe, die Tochter des berühmten Pantalon dieſes Namens, als Corallina, großes Aufſehen erregte. Sie ſpielte 1744—50 in Paris.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte ein epiſches Gedicht von Giulio Ceſare Croce, genannt Della Lira, aus Perſiceto im Bologneſiſchen, welches „Vita di Bertoldo“ betitelt war, ſolchen Erfolg, daß der Dichter eine Fortſetzung ſchrieb, welche das Leben des Sohnes behandelte. Die Geſchichte ſpielt in Verona zur Zeit Alboins; ihr Held Bertoldo iſt ein Bauer des Landes, lächerlich ſeinem Aeußeren nach, mit einem Kopf wie ein Kürbis, kurzem rothen Haar, mächtigen Ohren, kleinen Augen, einer großen zinnober-

rothen Naſe und einem dieſem Kopfe entſprechenden Körper. Aber mit klugem Geiſte, geſundem Urtheil, treffendem Mutterwitze und einem guten Herzen begabt, gelingt es ihm trotz der Einfalt ſeiner Sitten, der Dürftigkeit ſeines Wiſſens und ſeiner lächerlichen Außenſeite, am Hofe des Königs ſein Glück zu machen und alle ihm gelegten Schlingen geſchickt zu umgehen. Dieſe Figur hatte ſich der Phantaſie der Zeit in einer Weiſe bemächtigt, daß man ſie auch auf die Bühne brachte, wo ſie in den Händen der Dichter und Schauſpieler ſich je nach dem Talente und der geiſtigen Richtung derſelben veränderte, aber jederzeit ein Gemiſch von bäueriſcher Einfalt und Schlauheit blieb. Es entſtand ſo, wie Maurice Sand erzählt, der Charakter des Bertolino, in welchem ein gewiſſer Niccolò Zecchi (um 1630) bei der Geſellſchaft der Fedeli excellirte. Neben ihm erſchien aber auch der Pedrolino (Piero), der naive Diener, deſſen Hauptcharakterzug treuherzige Ehrlichkeit war. Er iſt faſt immer der begünſtigte Liebhaber der Colombina. Wie viel Arlecchino hierdurch auch Grund zur Eiferſucht hat, behält er doch immer Unrecht und muß zuletzt um Verzeihung bitten. Pedrolino wäre natürlich kein Menſch, wenn er nicht ſeine Fehler hätte; er hat ſie mit vielen der italieniſchen Masken gemein, denn ſie beſtehen in Feigheit, Windbeutelei und Gourmandiſe, allein ſie ſind bei ihm anders gemiſcht. Pedrolino war der populäre Typus des italieniſchen Bauers, wie es Pierrot der des franzöſiſchen iſt. Beolco hatte in ſeinem Ruzzante etwas Aehnliches hingeſtellt. Letzterer iſt ein Burſche von Temperament und geſundem Mutterwitz, Egoiſt ohne bösartig, Prahler ohne doch Lügner zu ſein. Er ſtellt ſeine Feigheit gar nicht in Abrede, ſondern rühmt ſich derſelben wohl noch. „Es gehört Courage dazu", ſagt er einmal zu ſeinem Gevatter Menato, „ſich bei dem Kampfe davon zu machen." Und wenn er tüchtige Prügel bekommen, erzählt er's mit Stolz, weil nur ein ſtarker Mann dies vertragen könne. — Giuſeppe Giarotone war als Pedrolino berühmt (um 1573), beſonders in L'Aggiunta al convitato di piedra (alſo als Leporello im Don Juan). Nicht minder Antonio Sticotti (um 1729). — Verwandte Figuren ſind der ſieneſiſche Giglio, der ſchon 1531 bei der Geſellſchaft der Intronati erwähnt wird, der ſicilianiſche Peppe Napa, ausgezeichnet durch ſeine Gelenkigkeit. Wenn er zuſammenſinkt, glaubt man nur

noch ein Häufchen Lappen zu ſehen. Der franzöſiſche Pierrot erhielt durch Debureau um 1830 eine völlige Umbildung, ſowohl was den Charakter, als was die äußere Erſcheinung betrifft. Jules Janin hat eine Biographie deſſelben gegeben[1]).

Der Amoroſo der italieniſchen Maskenkomödie hat durchaus das anmuthige Element darin zu vertreten, wenn es auch meiſt nur in komiſchen Situationen geſchieht. Beolco hat, wie es ſcheint, ihm zuerſt den Namen Flavio (in der Vaccaria) gegeben. Flaminio Scala, der Director der Geloſi, ſpielte die Rolle unter dieſem Namen. Ihm folgte Battiſta Andreini (1600—25) als Lelio, Orazio Nobili aus Padua (1645—60) als Orazio, Marco Antonio Romagneſe bis 1694 als Cinthio del Sole, Adriano Valerini, der ſpätere Director der Comici uniti, als Aurelio. Auch Giov. Batt. Conſtantini, Bruder des Mezzetino, erlangte in dieſer Rolle als Ottavio von 1688 an große Bedeutung. Einer ihrer berühmteſten Vertreter aber war Luigi Riccoboni, geb. 1674 zu Modena, geſt. 1753 zu Paris. — Ein Nebencharakter war der Leandro; urſprünglich ebenfalls zärtlicher Liebhaber, erhielt er ſpäter einen Anflug vom Capitano.

Eine der wichtigſten Charakterfiguren iſt ferner der vielgeſtaltige Pantalone, der geizige, leichtgläubige, bald rechtſchaffene, bald gewiſſenloſe, feige, hüſtelnde, ärgerliche, oft auch verliebte und überliſtete komiſche Alte. Beolco hat ihn unter dem Namen des Meſſer Andronico, Pasquale, Placido, Cornelio, Tomaſo, Demetrio eingeführt. Die commedia dell' arte kennt ihn auch noch unter den Namen Zanobio, Facanappa, Bernardone, Dottore, Caſſandro und Biscegliese. — Pantalone iſt eine der vier Masken, die in Venedig in allen Stegreifſpielen vorkamen. Tartaglia, Truffaldino, Brighella und er. Er iſt hier die Perſonification des venetianiſchen kleinen Kaufmanns. Der Name ſoll nach Alfred de Muſſet von piante-leone herkommen, und die Gier perſifliren, mit welcher die Venetianer Land zu ergreifen und ihren Löwen als Beſitzzeichen aufzupflanzen pflegten. Seine rothe Hoſe und Jacke ſchließt ſich eng an den hageren Körper an. Ein faltiges offenes

[1]) Debureau, Histoire du théâtre à quatre sous, pour faire suite à l'histoire du théâtre français. 1833.

Obergewand, türkiſche Pantoffeln, eine wollene Mütze vollenden den Anzug, wie er urſprünglich war. Später metamorphoſirte er ſich. Giulio Pasquati ſpielte ihn (um 1578) bei den Geloſi. Von den unzähligen Vertretern der Rolle ſeien nur noch der Venetianer Alberghetti (von 1716—31), Sticotti, ein Edelmann aus Friaul, (1715—41), Carlo Veroneſe (geſt. 1769) und beſonders Colalto (1777 geſt.) hervorgehoben.

Der Dottore iſt aus Bologna gebürtig, gelegentlich wohl auch Mitglied der Crusca, meiſt Rechtsgelehrter, ſeltener Arzt, Philoſoph, Rhetoriker oder Grammatiker. Bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts erſchien er in Schwarz, im Style der Profeſſoren und Advocaten. Im 16. Jahrhundert trug er eine Halbmaske, die ſeine ſtark gerötheten Backen frei ließ. Als Arzt war ihm ein großer aufgekrämpter Hut eigenthümlich. Er hieß dann gewöhnlich Dottore Balanzoni Lombardi, nach zwei berühmten Darſtellern des 16. Jahrhunderts, den Brüdern Lombardi, welche den Typus geſchaffen hatten. — Der Biscegliese iſt in Neapel zu Hauſe. Er iſt der Geizige, wie er im Buche ſteht, mißtrauiſch und doch dabei leichtgläubig, vom Alter abgezehrt und gekrümmt, aber doch lebhaft, zugleich noch der Kleinſtädter aus der Provinz. Seine Kleidung iſt altväteriſch dürftig, ſo wie man Molière's Geizigen etwa zu ſpielen pflegt. Kurze Hoſen mit enganliegender Jacke, von einem Gürtel zuſammengehalten, an welchem der Schlüſſelbund hängt, rothe Strümpfe und Aermel, niedrige Schuhe, ein rothes Käppchen, in der Hand einen Stock. Der Charakter des komiſchen Alten nahm faſt in allen Städten eine beſondere Geſtalt an. So hatte Siena ſeinen Caſſandro, Rom ſeinen Caſſandrino, auch der Facanappa des Polichinelltheaters zu Venedig iſt eine Figur dieſer Art.

Der Stenterello gehört zu den Rollen, welche die Italiener caratterista nennen, die aber in Wahrheit nichts anderes als Aushülfs- und Zwiſchenſpielrollen ſind. Es gehört nämlich zu dem Reize der commedia dell' arte, die Handlung plötzlich durch komiſche Zwiſchenſpiele zu unterbrechen, die in gar keiner Beziehung zur Handlung ſtehen, und dann doch von dieſen wieder den Uebergang und die Anknüpfung an letztere zu finden, woher dieſe Unterbrechungen wohl auch den Namen lacci (oder lazzi) d. i. Bänder, haben, unter dem nun auch alles ſtumme, nicht grade zur Handlung nöthige,

wohl auch davon ablenkende Spiel, inſofern es auf eine lächerliche Wirkung gerichtet iſt, verſtanden wird. Zu den Figuren, denen dies hauptſächlich oblag, gehörte in Toscana der Stenterello, im Mailändiſchen der Meneghino, im Piemonteſiſchen der Gianduja. Sie haben den Arlecchino und den Brighella daſelbſt verdrängt, welche ſich in die Marionettentheater geflüchtet haben. Der Stenterello ſoll ſeine Entſtehung nur erſt vor 100 Jahren dem Buono zu danken haben, der ihn aber wahrſcheinlich nur zur Herrſchaft gebracht, da ſeine Erſcheinung auf das 16. Jahrhundert zurückweiſt. Er hat nichts von der Derbheit und Bösartigkeit ſo vieler italieniſcher Masken, vielmehr hat er den Ehrgeiz, recht fein zu erſcheinen. Er liebt die Weiber und die Genüſſe des Gaumens; dieſe tragen es aber noch über jene davon. Obſchon ſchlank und geſchmeidig, wird er erſt flink, wenn es zu naſchen oder ſich in Sicherheit zu bringen gilt. Auch dieſer Charakter metamorphoſirt ſich nach den Stücken und Situationen. Er iſt ein anderer in Bologna, als in Florenz, und Sand ſagt, daß man ihm in Italien erzählt habe, es gäbe nicht zwei Stenterellos, die ſich einander vollkommen glichen. Einer der berühmteſten Darſteller deſſelben war Ricci noch um 1860 in Florenz. Ob, wie Sand glaubt, der Meneghino vom Menego des Ruzzante abſtammt, den Alvarotto geſpielt haben ſoll, oder von dem Menghino der La Lena des Arioſto, laſſe ich dahingeſtellt. Er iſt dem Pedrolino verwandt, den er an Einfältigkeit und Vergeßlichkeit noch übertrifft. Der Gianduja hieß früher Girolamo. Dieſer wurde erſt 1802 in jenen verwandelt, aus Furcht, man könne in ihm eine ſpöttiſche Anſpielung auf Jerome Bonaparte erblicken. Ein ſchlauer Burſche, der ſich nur dumm ſtellt, um ſeinen Vortheil darunter zu ſuchen, doch nicht ohne Bosheit dabei. Er ſpricht die Sprache von Aſti, daher er vielleicht auf die Spiele des Arione zurückweiſt. Eine Abart des Girolamo iſt noch der Zacometo, früher auch Momolo (Diminutiv von Girolamo) genannt. Er iſt der caratterista Venedigs.

Die Fiorinetta Beolco's haben wir kennen gelernt. Der Charakter wurde feſtzuhalten geſucht. Aber er erhielt ſpäter andere Namen. Ein junges Mädchen, 1562 in Padua geboren, nahm den Namen Iſabella an und machte denſelben bei der Truppe Acceſi berühmt. Iſabella heirathete 1578 den Capitano der Truppe,

Francesco Andreini. — Später erlangte Brigida Bianchi unter dem Namen Aurelia (um 1640) großen Ruhm. Sie war auch Dichterin und heirathete den Marco Romagnesi (Orazio). Maria Apollonia Biancolleli, Tochter des Domenico, brachte den Namen Isabella wieder zu Ehren. Rosa Zanetta Benozzi glänzte um 1716 unter dem Namen Silvia. Sie starb 1759. Nicht minder berühmt war gleichzeitig Elena Virginia Baletta (geb. 1686 zu Ferrara, gest. 1771), die Gattin Luigi Riccoboni's, als Flaminia und Giacometta Antonia Veronese (geb. 1735 zu Venedig, gest. 1768) als Camilla.

Sand hält den Slavero der Piovana des Beolco für das Prototyp des Brighella, — ein geborener Schurke, der, seinen Zweck zu erreichen, vor nichts zurückscheut, aber seine Krallen unter den Sammetpfötchen der Höflichkeit und Zutraulichkeit birgt. Er ist ein ausgezeichneter Diener für den, welcher ihn zu brauchen versteht. Auch er hat aber gewechselt und ist mit der Zeit minder bösartig geworden. Ursprünglich bestand sein Costüm aus einer Art Aermelweste, weiten Beinkleidern mit Gurt, in welchem der Dolch steckt, einem Mantel, einer olivenfarbigen Maske und einem mützenartigen Hut. — Aus ihm gingen die Beltramo, Scapino, Mezzetino, Flautino, Truccagnino, Gradelino, Fanocchio und Bagolino, sowie der französische Sbrigani, Sganarelle und Mascarille und der spanische Figaro hervor. Giuseppe Angeleri und Anastasio Zanoni im vorigen Jahrhundert gehören zu den besten Darstellern des Brighella. Niccolò Barbieri scheint den Beltramo di Milano geschaffen zu haben. Giovanni Bissoni brachte 1716 den Scapino nach Paris. Er ist weniger bösartig als der Brighella, aber intriguant, spitzbübisch, lügnerisch, dabei schwatzhaft und lüderlich. Sein Costüm war das des Brighella, nur gefälliger und modernisirt. Flautino und Gradellino sind nur Varianten desselben. Letzterer wurde von Constantin Constantini geschaffen. Sein Sohn brachte dagegen den Mezzetino zu Ehren, der schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts in der Gesellschaft der Gelosi entstand. Er näherte sich dem Charakter des Arlecchino, so daß er in der Folge die weiß und rothgestreifte Kleidung erhielt, deren sich schon im Alterthum die Sanniones bedient haben sollen. Die französischen Turlupin, Gandolin, Grattelard, Jodelet, sind geistige Verwandte Scapino's.

Scaramuccia war ursprünglich eine Art Capitano. Er

trat an die Stelle des spanischen, nachdem dieser seine Rolle ausgespielt hatte. Wie sehr sein Costüm mit der Zeit sich veränderte, die Farbe blieb immer die gleiche, nämlich schwarz. Tiberio Fiorillo, 1608 in Neapel geboren, Sohn eines Capitäns, war der berühmteste Darsteller der Rolle. Scaramuccia ist der Superlativ aller Aufschneider. Wie er sich fürstlicher Herkunft, großer Reichthümer, unwiderstehlicher Liebeserfolge rühmt, so rechnet er sich auch jede seiner Niederlagen zum Siege an. Der Pasquariello bildet den Uebergang von ihm zum Pasquino, dem schwatzhaften, erfinderischen, intrikanten Bedienten, der Alles, wobei er die Hand im Spiele hat, in Verwirrung setzt. Auch der französische Crispin ist dem Scaramuccia verwandt, aber auch er ist nur noch der zum Bedienten heruntergekommene Capitano, spitzbübisch, lügnerisch und dem Trunk ergeben.

Der Coviello ist nach Salvator Rosa, der ihn selbst als Signor Formica mit so großem Erfolge gespielt, eine der ältesten Masken. Er soll nach ihm aus Calabrien stammen. Schlau, durchtrieben, geschmeidig und dabei so großsprecherisch, daß sein Name dafür sprüchwörtlich geworden, ist er zu allen Dingen geschickt. Er trägt enganliegende Hosen und Weste von schwarzem Sammet, durch eine Reihe großer Knöpfe, die über Brust und Bauch reichen, zusammengehalten, eine Halbmaske mit rothen Backen, im Uebrigen schwarz, an den Fuß- und Armgelenken Bänder mit Schellen. Er liebt den Tanz und begleitet denselben mit seiner Guitarre oder Mandoline. Der Francatrippa war eine verwandte Maske, die Gabriello aus Bologna bei den Gelosi in Aufnahme brachte.

Im Jahre 1560 verdrängte Pietro Maria Cecchini bei der Truppe der Accesi den Arlecchino durch den Fritellino. Sein Anzug besteht aus weiter Jacke und weiten Hosen von weißem Zeug, einer braunen Halbmaske mit Bart, einem frech aufgestülpten Hut, einem Degen von Holz, und einem Beutel im Gurt, der jederzeit leer ist.

Eine andere Form hatte der Spaßmacher im Tabarino gewonnen (der Name kommt von tabarro, eine Art Mantel, her). Ursprünglich wurde dieser Name dem komischen Alten gegeben, erst der Komiker des Theaterunternehmers Mondor (1618—30) gab

ihm die andere Bedeutung. Er war so beliebt, daß man seine Einfälle und Späße aus der Erinnerung unter dem Titel „Recueil des farces tabariniques“ sammelte und binnen Kurzem zwanzig Tausend Exemplare davon absetzte. Er ging in einer weißleinenen Jacke, kurzen weißen Hosen, und einem grünen Mäntelchen, ein hölzernes Schwert zur Seite und einen breitkrämpigen Hut auf dem Kopfe, welcher ein wesentliches Hülfsmittel seiner Komik war, da er ihm tausend Gestalten und jeder einen anderen Charakter, eine andere Physiognomie zu geben verstand. Tabarino war der ächte Lustigmacher, keck, unverschämt, aber witzig.

Eine berühmte Charakterfigur, die schon bei den Gelosi zu finden ist, war ferner der Burattino. Er errang sich im Jahre 1580 zu Florenz die Herrschaft der Bühne. Er spielte Dienerrollen, war leckermäulig, weinerlich, feig und stets der Gefoppte. Auch der Cavichio ist eine Figur der Gelosi. Die Einfalt vom Lande als Diener.

Von besonderer Wichtigkeit endlich war der Tartaglia. Aus Neapel gebürtig, dick, fett, schwatzhaft und von schwerer Zunge dabei, die Augen mit einer großen Brille bewaffnet, um die Gefahr so besser sehen und in Zeiten vor ihr die Flucht ergreifen zu können, metamorphosirte er sich in die verschiedensten Gestalten. Er trat bald als Notar, Procurator, Richter, bald als Sbirre, ja selbst als Apotheker mit der unvermeidlichen Klistierspritze auf. Er verlor, wo es der Charakter fordert, dabei sogar seinen Bauch, niemals aber seinen Ueberfluß an Mangel an Muth. Er soll von Beltrame di Verona um 1630 geschaffen worden sein (?), der ihn in einem grüngestreiften Costüm, Hosen, Jacke und Mantel, mit einer großen weißen Krause und einem großen breitkrämpigen grauen Hut gab. Berühmt war Agostino Fiorillo darin.

Die commedia dell' arte konnte ihrer ganzen Natur nach nur der Entwicklung der Schauspielkunst, nicht aber der Dichtung förderlich sein. Da hier der Dichter nur das Gerippe des Stückes gab, welches der Schauspieler erst mit Muskeln, Nerven und Fleisch zu umkleiden hatte, so wurde der letztere nun selbst gewissermaßen zum Dichter und scheinbar selbständig und unabhängig in seiner Kunst. Allein indem er auf diese Weise zwei Künste in sich zu vereinigen suchte, war er auch wieder einer neuen und zwar doppelten Zu-

fälligkeit preisgegeben. Das ſchauſpieleriſche Talent allein war hier nicht mehr genügend und doch war es immer nur ein glücklicher Umſtand, wenn das dichteriſch-dramatiſche und dabei improviſatoriſche Talent bei ihm auf gleicher Höhe ſtand. Selbſt noch dieſes aber ſchützte ihn nicht. Es genügte nicht, daß er beides in ſich vereinigte, es war für den Erfolg ſeiner Leiſtung zugleich noch vorausgeſetzt, daß auch jedem ſeiner Mitſpieler dieſe beiden ſo verſchiedenen Talente in gleichem Umfang zu eigen waren. Im Stegreifſpiel befreite demnach der Schauſpieler zwar ſich und ſeine Kunſt aus den Feſſeln der Dichtung, aber er gerieth in um ſo größere Abhängigkeit vom Zuſammenſpiel. Die Italiener hatten von der Natur für die commedia dell' arte unſtreitig mehr Anlagen, als irgend ein anderes Volk erhalten. „Ein guter italieniſcher Schauſpieler", ſagt Gherardi[1]), „heißt ein Mann von Geiſt ſein, der mehr aus der Einbildungskraft, als aus dem Gedächtniſſe ſpielt." Seine Phantaſie mußte eben ſo leicht, wie ſie erregt und entzündet werden konnte, auch ſelbſt wieder die ſeiner Mitſpieler zu erregen und zu entzünden verſtehen. Eben ſo ſchnell wie er die witzige Pointe erfaßte, mußte er ſie ſeinem Partner auch wieder zukehren. In dem Fangballſpiele des Witzes erreichte der italieniſche Schauſpieler ſchnell eine gewiſſe Virtuoſität. Doch nicht nur um Witz, auch um den Empfindungsausdruck war er ſo leicht nicht verlegen. Nichtsdeſtoweniger ſcheinen es immer nur einzelne geweſen zu ſein, welche dieſe Gaben in einem höheren dramatiſchen Sinne zu verwerthen, welche in einem höheren Sinne dramatiſch zu geſtalten verſtanden und, wenn dies der Fall, eines größeren Reichthums, einer größeren Mannigfaltigkeit der Geſtaltung fähig waren. Die Enge, in welche die ſtehenden Masken die Darſtellung trieben, ließ zwar auf der einen Seite dieſen Mangel und dieſe Beſchränkung weniger ſichtbar und fühlbar werden, doch erſchwerte ſie andererſeits wieder die Aufgabe des Darſtellers. Da es immer dieſelbe Gattung des Charakters war, welche er darzuſtellen, derſelbe Kreis von Lebensverhältniſſen und Situationen, in denen er ſich zu bewegen hatte, ſo war er zwar ſehr bald heimiſch darin, nur daß es ihm auch wieder ſchwerer gemacht wurde, immer neu, immer originell, immer als das

[1]) Im Avertiſſement ſeines Théâtre italien. Paris 1714. I. S. 2.

freie Product der augenblicklichen Eingebung zu erſcheinen. Nicht nur die Masken waren ſtehend, auch ihre Reden, Geſten Späße und Witze wurden es nur zu bald. Sie wurden es nicht nur für dasſelbe Stück, welches ſie zwanzig-, fünfzig-, hundertmal wiederholten, ſondern in einem gewiſſen Umfange und Grade für all ihre Stücke. Sie ſpielten zuletzt viele ihrer Scenen nur wenig anders, als ob ſie dieſelben erlernt hätten, und in nicht wenigen Fällen war dies auch wirklich der Fall. Denn der Umſtand, daß es dieſelben Schauſpieler waren, welche ſowohl das Stegreifſpiel, wie das geſchriebene und gelernte Schauſpiel ſpielten, wurde für beide verderblich. Dieſes nahm die Improviſation, das Extempore, die Lazzi, ja die charakteriſtiſchen Typen der Masken mit in ſich auf, jenes entlehnte dieſem nicht nur die Stoffe, ſondern ſelbſt ganze geſchriebene Scenen. Dies hatte aber auch auf die Schauſpielkunſt einen nachtheiligen Einfluß, weil die Spielweiſe dieſer beiden Gattungen von Schauſpielen eine ſehr verſchiedene, und auf verſchiedene Zwecke gerichtete iſt. Denn bei der geſchriebenen Komödie iſt das Intereſſe der Zuſchauer hauptſächlich auf die kunſtmäßige Darſtellung der Handlung gerichtet, bei dem Stegreifſpiele aber noch außerdem darauf, mit welcher Geiſtesgegenwart der Schauſpieler ſich in der ihm vom Dichter gegebenen Situation benehmen werde. Die Lazzi, welche urſprünglich nur ein Mittel ſein ſollten, etwa entſtehende Verlegenheiten zu verdecken, die dadurch entſtandenen Lücken auszufüllen, den verlorenen Zuſammenhang wieder herzuſtellen, wurden ſehr bald dazu benützt, die Aufmerkſamkeit des Zuſchauers von der Hauptſache abzulenken und den Spielern wenigſtens ſcheinbar Verlegenheiten zu bereiten. Wie ſehr auf dieſe Weiſe das Extempore, die Lazzi, das Nebenſächliche zur Hauptſache wurde, geht am beſten aus dem Umſtande hervor, daß ganz eigenthümliche Figuren, wie der Stenterello, der Meneghino, der Gianduja, der Momolo entſtanden, welche lediglich mit dieſem Theile der Darſtellung betraut und bald die beliebteſten und wichtigſten Figuren der Bühne wurden.

Es erklärt ſich hieraus, warum die commedia dell' arte noch mehr als das übrige Schauſpiel von der Vorzüglichkeit einzelner Darſteller abhing, daß es verhältnißmäßig immer nur wenige Truppen waren, welche durch ihr Zuſammenſpiel einen bedeutenden Ruf erlangten, daß die commedia dell' arte ſehr bald nur noch den

Schein eines vollkommenen Stegreifspiels darbot und sobald dieser Schein erkannt worden war, durch ihre Stereotypie ermüden mußte. Diejenigen, welche die commedia dell' arte nur aus einzelnen Darstellungen verschiedener Truppen kennen lernten, mußten daher auch einen ungleich volleren, reicheren Eindruck von ihr empfangen, als diejenigen, welche dieselben Darsteller oft hintereinander sahen. Die widersprechenden Urtheile, die wir über sie lesen, erklären sich mit hieraus. So schrieb z. B. um 1740 der geistvolle Präsident Brosses gelegentlich über sie: „Das Stegreifspiel gibt der Handlung um eben so viel mehr Leben und Wahrheit, als es den Styl abschwächt. Der Italiener ist der geborene Schauspieler. Selbst noch im Leben in der Unterhaltung erscheint er als solcher. Er besitzt ein Feuer, welches uns, die wir doch für lebhaft gelten, völlig fehlt. Bei ihm stimmen Geste und Ton immer genau zusammen. Die Schauspieler bewegen sich auf der Scene, als ob sie zu Hause wären. Dies gibt ihren Darstellungen eine ganz andere Natürlichkeit, eine ganz andere Wahrheit, als wenn wir bei uns vier oder fünf Darsteller ängstlich in einer Linie aufgestellt sehen, wie ein Basrelief, und sie ihren Dialog dabei vorschriftsmäßig heruntersagen." Wogegen das fast gleichzeitige Urtheil des mitten in der Sache selbst stehenden Riccoboni folgendermaßen lautet: „Es ist nicht zu läugnen, daß das Stegreifspiel Reize hat, deren die geschriebene Komödie sich niemals wird schmeicheln können. Es gibt Gelegenheit zu einer viel größeren Mannigfaltigkeit der Behandlung, so daß, wenn man einen ihrer Entwürfe wiederholt zu sehen bekommt, man verschiedene Stücke zu sehen glaubt. Der Stegreifspieler wird immer lebhafter und natürlicher spielen, als derjenige, welcher seine Rolle gelernt hat. Man fühlt das und sagt daher auch das besser, was man aus sich selbst schöpft, als was man von anderen mit Hülfe des Gedächtnisses darleiht. Aber diese Vortheile werden durch viele Uebelstände erkauft. Das Stegreifspiel setzt phantasievolle (ingenieuse) Schauspieler voraus, es fordert sogar eine gewisse Gleichheit des Talentes, denn es ist das Unglück desselben, daß der beste Spieler dabei ganz von seinem Mitspieler abhängt. Ist dies ein Schauspieler, welcher nicht immer mit der Antwort bereit, ihn in ungeschickter Weise unterbricht, so ermattet auch sein Gespräch, seine Einbildungskraft wird erstickt. Gesichtsausdruck, Stimme, Empfindung reichen

allein noch nicht für den Stegreifſpieler hin, er kann nur dann etwas Gutes leiſten, wenn er mit einer lebhaften und fruchtbaren Phantaſie und mit der Fähigkeit begabt iſt, ſich mit Leichtigkeit ausdrücken zu können, wenn er die Feinheiten der Sprache ganz in der Gewalt hat und alle Kenntniſſe, um die Situation, in welche ſeine Rolle ihn bringt, ganz zu beherrſchen." „Allein dieſe Vereinigung, fährt er weiterhin fort, findet ſich ſelten, und um dieſem Uebelſtand zu begegnen, hat man ſeine Zuflucht zu gewiſſen ſtehenden Reden genommen, die man Robbe generiche nennt und deren ſich die Schauſpieler zur Aushülfe, wenn es die Scene eben erheiſcht, bedienen. Dies hat noch einen anderen Uebelſtand im Gefolge. Der Schauſpieler, welcher nichts anderes weiß, als was er gelernt hat, und oft nicht einmal das verſteht, was er ſagt, fällt nicht ſelten, nachdem er eben die ſchönſten Gedanken, die er dem Dichter verdankt, gegen ſeinen Freund oder ſeine Geliebte von ſich gegeben, ſeinem Diener gegenüber, deſſen Lazzi ihn zum Sprechen aus dem Stegreife zwingen, in den gemeinſten und trivialſten Ton, ſo daß er demſelben Publikum, welches ihn eben beklatſchte, geradezu unausſtehlich wird. Dies iſt die ſchlechte Seite des italieniſchen Stegreifſpiels und ein Uebelſtand, welcher ſeit den vierzig Jahren, daß ich die Bühne kenne, immer geherrſcht hat."

IX.

Die Komödie und die Tragödie im 17. Jahrhundert.

Kirchliche und politiſche Reaction. — Spaniſcher Einfluß. — Einfluß der commedia dell' arte. — Das regelmäßige Luſtſpiel. — Die Dichter des akademiſchen Luſtſpiels: Paolo Beraldo Romano; Cajo Gnavio; Ottavio d'Iſa; Proſpero Bonarelli. — Das romantiſche Novellendrama nach ſpaniſchem Muſter: Giacinto Andrea Cicognini und ſeine Nachfolger. — Das geiſtliche Drama: Jacopo Cicognini; Giuſeppe Mozzagrugno; Ortenſio Scamacca; G. B. Andreini. — Die Tragödie der claſſiſchen Richtung: Proſpero Bonarelli; Carlo Dottori; Giov. Delfino. — Die Reform des Pietro Cotta.

Der Grad formeller Vollendung, welchen das italieniſche Renaiſſance-Drama ſchon bei ſeinem erſten Auftreten im Vergleich mit den ſelbſtändigen Verſuchen der übrigen Völker zeigte, ein nationales,

dem Geiſt der neuen Zeit entſprechendes Drama zu bilden, hat etwas Ueberraſchendes. Doch grade, was ihm dieſen außerordentlichen Vorſprung gab, war zugleich ſeine Schwäche. Denn nicht, wie es der natürliche Weg aller künſtleriſchen Entwicklung bedingt hätte, aus dem eigenen Leben und Geiſte der Italiener war es hervorgegangen, es war vielmehr, und zwar nicht blos der Form, ſondern zum Theil auch dem mit dieſer auf's engſte zuſammenhängenden Inhalte nach, wenig mehr als das Werk der Nachahmung, beſonders die Tragödie. Der Glaube, daß dieſe Form, dieſer Inhalt ein nationaler ſei, weil die Italiener die römiſche Cultur und Bildung als eine Epoche ihrer eigenen betrachteten, war ſchon deshalb ein irriger, weil ja die Römer ſelbſt in der Kunſt nur Nachahmer der Griechen geweſen waren, daher nun die Italiener zwiſchen der Nachahmung von Römern und Griechen hin- und herſchwanken mußten; ſodann aber auch, weil in ihrer nationalen Zerriſſenheit, in ihrer dermaligen Abhängigkeit vom Auslande, nichts mehr von dem nationalen Bewußtſein, von dem politiſchen Geiſte der Römer, ſelbſt nicht von dem aus den Anfängen der Kaiſerzeit, nichts von dem Freiheitsgefühl und Patriotismus der Athener zu Aeſchylos' oder ſelbſt noch zu Ariſtoteles' Zeiten beſaßen.

Lag bei dem Mangel an urſprünglicher Eigenthümlichkeit, bei dem überwiegenden Intereſſe für die Form die Gefahr ſchon ſehr nahe, daß dieſe immer leerer und ausdrucksloſer wurde, oder falls man für dieſen Mangel an lebendigem Inhalt und natürlichem Ausdruck nach einem Erſatz ſuchte, in das Gekünſtelte und Geſuchte, in das Verzierte und Gezierte verfiel, ſo wurde dieſe Gefahr doch noch dadurch erhöht, daß das italieniſche Renaiſſancedrama gleich im Entſtehen in eine gelehrt-höfiſche Richtung gerieth und mehr von gelehrten und höfiſchen Geſichtspunkten und Intereſſen, als von wahrhaft künſtleriſchen beſtimmt wurde.

In der That würde es der kirchlichen und politiſchen Reaction, welche nach dem erſten Drittel des 16. Jahrhunderts hervortrat, nicht erſt bedurft haben, um jenen überfeinerten, gezierten, geſpreizten Geſchmack in's Leben zu rufen, welchen man nach demjenigen Schriftſteller, der ihn zum epochemachenden Ausdruck brachte, mit dem Namen des Marinismus bezeichnet hat. Hat doch ſchon vor jener Reaction die Paſtoraldichtung eine vom Natürlichen und An-

gemessenen abweichende Richtung eingeschlagen. Auch die makaronische Dichtung darf als eine auf diesem Abweg liegende Erscheinung betrachtet werden. Doch trieb jene doppelte Reaction noch entschiedener in diese Bahn, weil sie den lebendigen Inhalt, sowie die Freiheit des Ausdrucks beschränkte.

Wir sahen, wie unter dem Einfluß derselben die Komödie einen, wenn auch nicht immer ehrbareren, so doch zahmeren Ton anschlagen mußte, wie sie in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an den Akademien von der Tragödie, an den Höfen von den Pastoralen und Singspielen, auf den öffentlichen Theatern von den Stegreifspielen zur Seite geschoben wurde und wie endlich ihnen allen in der Oper ein neuer Rival entstand.

Doch auch die politischen Verhältnisse selbst, und die daraus entspringende Verfassung des Landes blieben nicht ohne Einwirkung. Karl V. hatte sich mit der Eroberung Roms gewissermaßen zum Herrn von Italien gemacht. Er hatte den Einfluß Frankreichs gebrochen, die Herrschaft der Spanier im Süden und Norden des Landes befestigt; er hatte darin größere neue, von sich abhängende Staaten gegründet. Die Zersplitterung Italiens war hierdurch zwar einigermaßen beschränkt worden, die Entwicklung der nationalen Einheit aber für lange nur noch mehr unterbunden. Entschiedener fast, als das Papstthum und die Geistlichkeit, bekämpfte Karl V. jede Regung des nationalen politischen Geistes, und wenn seine Statthalter auch vorübergehend, wegen der Streitigkeiten, in welche er mit der Kirche verwickelt war, die Bühne gegen diese letztere schützten, so befand er sich mit ihr doch sonst in der Bekämpfung des auf individuelle Freiheit und Selbständigkeit, noch öfter freilich auf bloße Willkür gerichteten Geistes der Renaissance in voller Uebereinstimmung.

Diese Abschwächung des politisch-nationalen, sowie des individuellen Geistes hatte, verbunden mit dem Umstande, daß damals den Italienern der ganz neue Bahnen einschlagende Welthandel so gut wie verloren ging, aber zur Folge, daß sie einen Ersatz für beides auf dem Gebiete der Kunst und der Dichtung suchten und fanden. Hier fühlten sich trotz der Gegensätze der verschiedenen Schulen, Städte und Landschaften, die Einzelnen nicht sowohl als Römer, Toscaner, Venetianer, Mailänder oder Neapolitaner, sondern

als Italiener, und als Italiener waren sie auch vom Auslande anerkannt. Hier entwickelten sie eine Betriebsamkeit, welche ihnen bald alle Höfe und großen Städte Europas tributpflichtig machte. Italienische Baumeister, Maler, Maschinisten, Musiker, Sänger, Schauspieler waren bald über alle Länder verbreitet. Vor allem nahmen sie das Gebiet der Musik als eine ihrem Geiste ganz ausschließlich angehörende Domäne in Anspruch.

Doch grade in diesem Buhlen um den Beifall fremder Herrscher und Länder, in dieser industriellen Ausbeutung des Talents, sollte sich der Mangel an nationalem Leben wieder in einer anderen Weise offenbaren. Es zeigte sich, daß die künstlerische Entwicklung im eigenen Vaterlande keine andere Pflege fand, als die ihr in einigen Fächern die Schule einzelner Meister oder die Speculation zu Theil werden ließ. Es fehlte an jedem bedeutenderen Mittelpunkte dafür. Besonders schlimm war hierin die Lage der dramatischen Kunst, der die mächtigen Förderer und Schützer allmählich verloren gegangen waren, deren sie sich lange zu erfreuen gehabt. Die Kirche war ihr gradezu feindselig geworden, die Fürsten und Vornehmen wendeten sich mehr und mehr von ihr ab, oder begünstigten doch nur die Oper; die Akademien, welche mit den Berufsschauspielern nicht mehr wetteifern konnten, überließen diesen das Feld. So fehlte es ihr denn durchaus an einer stetigen, von höheren Gesichtspunkten ausgehenden Pflege ihrer Entwicklung. Wohl gab es zu dieser Zeit in keinem anderen Lande so viele Theater als in Italien. Der Hang nach theatralischer Lustbarkeit war vielleicht nie ein so reger und allgemeiner gewesen. Doch war die dramatische Kunst diesem Hange auch völlig preisgegeben, völlig von ihm und der ihm dienstbaren Speculation der Erwerbsschauspieler und Theaterunternehmer (impresarii) abhängig, die von Ort zu Ort im Lande herumzogen oder von größerem Gewinn verlockt ferne Länder Europas durchstreiften. Es ist für diese Zustände bezeichnend, daß das seiner ganzen Vergangenheit nach zur Hauptstadt Italiens berufene Rom das Schauspiel nur noch während der letzten acht Tage des Carnevals in seinen Mauern duldete, und dagegen das seit seinem Entstehen dem nationalen Leben Italiens in der Verfolgung seiner Sonderinteressen abgewendete Venedig für lange Hauptsitz und eine Art von Mittelpunkt für die Entwicklung der theatralischen Künste,

beſonders der Oper, wurde. Kann es unter dieſen Umſtänden befremden, daß außer dieſer letzteren, die gleichfalls faſt ganz unter die Herrſchaft der Darſteller gerieth, es hauptſächlich die commedia dell' arte war, welche gedieh und ſich daher auch über andere Länder bis nach Warſchau und Petersburg hin verbreitete? Eröffnete man ihr in Paris und Wien doch ſogar ein eigenes Theater, wurde von ihr doch für längere Zeit in Deutſchland faſt das ganze Schauſpielweſen beherrſcht.

Die commedia dell' arte war, wie wir fanden, ein Verſuch der Schauſpielkunſt, ſich unabhängig von der Dichtung zu machen, indem ſie dieſe ſich unterordnete. Anfänglich wurden die der dramatiſchen Dichtung hieraus entſtehenden Nachtheile nicht ſo ſichtbar und fühlbar, weil die Stegreifſpieler zugleich die geſchriebenen Stücke und zwar in noch unverſehrter Geſtalt ſpielten. Dies erfuhr aber, wie wir geſehen, allmählich große Veränderungen. Sie fingen an, einzelne Scenen all' improvviso zu behandeln, führten wohl auch einzelne Masken in dieſe Stücke mit ein, bis ſie ſich endlich des Inhalts derſelben vollſtändig bemächtigten und dieſen bis auf einzelne Scenen in der Manier des Stegreifſpiels ausführten, wobei allmählich das burleske Nebenwerk, die Lazzi, ganz überwogen. Die Dichter des geſchriebenen Dramas ſahen daher bei ihrem Schaffen bald ganz von der Bühne ab, oder ſie ſuchten ſich dem Geiſte derſelben zu nähern und anzubequemen oder auch die Wirkungen der commedia dell' arte durch andere zu überbieten. Dieſe wachſende Nachgiebigkeit und Betriebſamkeit mußte ſie aber auch fremden Einflüſſen nachgiebig machen, was noch durch die politiſche Abhängigkeit des Landes begünſtigt wurde. Man war in Italien ſchon früh mit der Poeſie der Spanier bekannt geworden. Die ſpaniſche Celeſtina wurde faſt unmittelbar nach ihrem Erſcheinen in's Italieniſche überſetzt, die Propaladia des Torres Naharro erſchien ſogar früher in Italien, als in Spanien, und die Stücke derſelben wurden auch hier, wenn nicht vielleicht einzig, ſo doch früher als im Vaterlande des Dichters zur Aufführung gebracht. Dieſes Beiſpiel ſteht bei der engen Verbindung, die zwiſchen Neapel und Spanien beſtand, gewiß nicht allein. Wenn es im 16. Jahrhundert, trotz des politiſchen Uebergewichts, welches dieſes letztere unter Karl V. in Italien gewann, zu einem ſichtbaren Einfluß der ſpaniſchen Dichtung auf das

Drama der Italiener doch noch nicht kam, so liegt der Grund theils in dem Widerspruch, welcher zwischen dem akademisch-modernen Geiste des Renaissancedramas und dem romantisch-mittelalterlichen des spanischen Dramas bestand, theils in der noch unbeholfenen Dürftigkeit der Formen dieses letzteren. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts bahnte aber der Ruhm des Cervantes und Lope de Vega hierzu den Weg. 1619 erschien eine Sammlung der comedias des letzteren zu Mailand[1]). Und ich glaube, daß auch erst jetzt der Einfluß des spanischen Dramas bestimmter hervortrat.

Riccoboni hat diesem Einfluß vornehmlich das Sinken des italienischen Dramas in diesem Jahrhundert beigemessen. Als einseitiger Anhänger der akademischen Regelmäßigkeit mußte er freilich das spanische Drama überhaupt perhorresciren, daher ich vermuthe, daß er die Stücke der spanischen Richtung kaum kannte, wie er sich ja auf nur zwei derselben zu berufen weiß, auf „Das Leben ein Traum" und „Der steinerne Gast", beide von Cicognini, von denen aber wenigstens das letztere zu den schwächsten Arbeiten des Dichters gehört. Es ist an Cicognini gewiß weniger zu tadeln, daß er das spanische Drama für die italienische Bühne fruchtbar zu machen suchte, als daß er, der seine Stücke sämmtlich in Prosa schrieb, bei seiner Behandlung derselben den Forderungen der damaligen Bühne und Schauspieler allzusehr nachgab und sie in oft geschmackloser Weise auf den scenischen und schauspielerischen Effect schrieb. Doch war den Stegreifspielern der Zeit auch diese Nachgiebigkeit noch nicht weitgehend genug; man braucht, um dies zu erkennen, nur einen Blick auf die Behandlung zu werfen, welche z. B. der steinerne Gast unter ihren Händen in dem von den Gebrüdern Parfait in ihrer Geschichte des italienischen Theaters in Paris mitgetheilten Entwurfe gefunden hat[2]). Nicht sowohl den von den Dichtern der Zeit gelieferten spanischen Stücken, als vielmehr der Behandlung, die diese von den Stegreifspielern auf der Bühne erfuhren, und den von den letzteren selbst in diesem Zeitraume erfundenen Stücken wird

---

[1]) Le commedie di Fra Lope Felix de Vega Carpio sopronnomato la Fenice di Spagna. In Milano a spese di Giambattista Bidelli 1619. (Siehe Quadrio a. a. O. III. 2. Th. S. 340.)

[2]) A. a. O. S. 265.

der Verfall der Bühne damals beizumeſſen ſein. In den von den Gebrüdern Parfait mitgetheilten, aus den Jahren 1667—74 herrührenden Entwürfen dreht ſich das, was man etwa Handlung nennen könnte, ausſchließlich um die Lazzi des Arlecchino und ſeiner Geiſtesverwandten. Bei einer größeren Zahl wird er in den Titeln derſelben ausdrücklich als Held derſelben bezeichnet. Auch in dem Théâtre italien des Gherardi, welches die von den Italienern in Paris geſpielten Stücke enthält, iſt das Verhältniß ein ähnliches. Im erſten Theile deſſelben[1]) gehören von den darin enthaltenen acht Stücken, ſechs dem Arlequin, eins der Iſabelle (Isabelle médecin) und eins der Colombine an.

Wenn man dagegen die Verzeichniſſe der im 17. Jahrhundert im Drucke erſchienenen ausgeführten Dramen überblickt, und das Gewicht dabei nur auf die Zahl legt, ſo würde dies eher auf eine Blüthe, als auf einen Verfall der Bühne ſchließen laſſen. Beſonders in den erſten Decennien überſteigt der Reichthum alle Erwartung. Von hier nimmt die Zahl der erſchienenen Werke aber mehr und mehr ab. Bemerkenswerth dabei iſt freilich die geringe Fruchtbarkeit der einzelnen Dichter. Schon dies deutet darauf hin, daß nur wenige einen Erfolg zu verzeichnen hatten, nur wenige auf der Bühne Wurzel zu faſſen vermochten.

Auf Seiten des Luſtſpiels überwiegen die in Proſa geſchriebenen Stücke weitaus die metriſch behandelten. Auf Seiten der Tragödie waltet natürlich das umgekehrte Verhältniß ob. Doch will es mir ſchon charakteriſtiſch erſcheinen, daß jetzt überhaupt Tragödien mit Erfolg in Proſa geſchrieben wurden und dies hauptſächlich ſolche der von Spanien beeinflußten romantiſch gefärbten Richtung ſind.

Zu Anfang des Jahrhunderts wirkten ohne Zweifel die bedeutenderen Dichter des vorigen Jahrhunderts noch ein. Klein ſtellt ſogar auf Seiten des Luſtſpiels den Giov. Batt. Porta an die Spitze der ganzen akademiſchen Richtung. Gewiß hat Porta mit ſeinen bürgerlichen Intriguenluſtſpielen noch in das 17. Jahrhundert herüber geragt und einen bedeutenden Einfluß auf die erſten Decennien deſſelben ausgeübt. Ausſchließlich gehört er, wie ich ſchon darlegte, demſelben jedoch keineswegs an, daher er auch nicht

[1]) London, 1784. 8 Bde.

charakteriſtiſch für daſſelbe iſt. Das charakteriſtiſche Merkmal dieſer Richtung iſt jetzt eben nur noch, daß die Stücke derſelben allmählich verblaßten. Riccoboni rechnet nichtsdeſtoweniger nur ſie den beſſeren Stücken des Zeitraums zu. Wenn aber dieſes Beſſere zugleich etwas Gutes wäre, ſo würde von einem Verfalle noch gar nicht die Rede ſein können, da er noch immer eine ganz beträchtliche Zahl von ihnen hervorhebt. Als die fruchtbarſten Dichter erſcheinen bei ihm: Paolo Veraldo, Cajo Gnavio da Samo, Franc. Righelli, Ottavio d'Iſa de Capua, Angelita Scaramuccia, Franc. Guerini, Proſpero Bonarelli und Giambatt. Ricciardi. Alle dieſe Dichter ſchrieben (bis auf nur einige einzelne Fälle) in Proſa.

Klein nimmt die Miene an, als ob er den Paolo Veraldo Romano, als Mitglied der Accademia dell' Intricati zu Venedig auch lo Svegliato genannt, deſſen Luſtſpiel L'intrico a torti er weitläufig beſpricht, erſt wieder entdeckt hätte. Indeſſen findet man außer bei Riccoboni auch bei Quadrio die Luſtſpiele deſſelben verzeichnet[1]). Es ſind Verwicklungsſtücke mit zum Theil recht ſchalen Späßen untermiſcht, die eben, weil ſie noch hervorgehoben werden konnten, das Sinken dieſer Richtung recht anſchaulich machen. — Cajo Gnavio gehörte der Accademia dei Renati zu Venedig an. Seine Luſtſpiele ſcheinen ſich, nach den Titeln derſelben, der romantiſchen Richtung genähert zu haben; ſie heißen: La forza d'amore (1611), L'amor fedele (1615), La generosità d'amore (1619), I fortunati infortunii (1623). — Der Capuaner Ottavio d'Iſa, 1572 geb., 1622 geſt., gab ſeine fünf Komödien: La fortuna (Nap. 1612), l'Alvido und La mal-maritata (Nap. 1616), La Flamminia (Viterbo 1621) und La Gineva (1630) unter dem Namen ſeines Bruders Francesco heraus, vielleicht weil er Geiſtlicher war. — Sonſt ſei nur noch der durch ſeine Tragödie Solimano Aufſehen erregende Graf Proſpero Bonarelli de la Rovere, ein Bruder Guidobaldo's, hervorgehoben. 1589 in Ancona geboren, erwarb er ſich ſpäter durch ſeine dichteriſche Thätigkeit große Anerkennung. Er war Mitglied verſchiedener gelehrter Geſellſchaften und gründete 1624

[1]) Außer den obengenannten 1606 aufgeführten und 1610 in Venedig im Druck erſchienenen Luſtſpielen, finden ſich hier noch folgende angegeben: Mascherate e capprici dilettevoli (Ven. 1620), Le tre mascherate dei tre amanti Scherniti (1623) und L'anima dell' intrico (1626).

auch ſelbſt eine Akademie, die der Calininoſi (der Benebelten), in ſeiner Geburtsſtadt, wo er 1659 ſtarb. Riccoboni gibt drei Komödien von ihm an: Lo spedale, Gli abbagli felici und I fuggitivi amanti, welche alle drei 1646 im Druck erſchienen. Allacci verzeichnet noch außerdem eine Testragicomica: l'Imeneo, mehrere Melodramen und eine Paſtorale. Klein hat den Inhalt der fuggitivi amanti näher angegeben und hebt die Originalität der Erfindung hervor, welcher wieder das alte Motiv der Geſchlechtsverwechslung zu Grunde liegt.

Klein ſtellt dieſer akademiſchen Richtung des Luſtſpieles, welche hauptſächlich das bürgerliche Sitten- und Intriguenſtück pflegte, das phantaſtiſch-romantiſche Novellenluſtſpiel entgegen, welches er als eine bloße Fortſetzung des früheren charakteriſirt und an deſſen Spitze er den Giacinto Andrea Cicognini ſtellt. Ja, er behauptet ſogar, daß dieſer „in Ausdruck, Geiſtesfarbe und Charakteriſtik eine nähere Verwandtſchaft mit der Schule Shakeſpeares, als mit der ſpaniſchen Schule des 17. Jahrhunderts zeige.“ In Wahrheit iſt aber das novelliſtiſche Luſtſpiel und Drama dieſes Zeitraums in Italien völlig vom ſpaniſchen Geiſte erfüllt und Cicognini grade der bedeutendſte Vertreter deſſelben. Die meiſten ſeiner vielen Stücke ſind lediglich Ueberarbeitungen ſpaniſcher Dramen. Selbſt das von Klein ſeinem Inhalte nach ausführlich mitgetheilte Stück La statua dell' onore iſt (nach dem Vorworte der mir vorliegenden Ausgabe des: Amore opera a caso, Firenze e Bologna per Gioseffo Longhi, ohne Jahreszahl) ſpaniſchen Urſprungs; auch gehört dieſes Stück, ebenſo wie die von Klein noch außerdem angeführten drei Stücke, nicht zu den reinen Luſtſpielen, ſondern zu derjenigen Gattung von Stücken, welche die Italiener zu jener Zeit bald opera scenica, bald tragicommedia oder auch regia commedia, eroica commedia, satirica commedia nannten[1]). Dagegen läßt Klein die eigentlichen Komödien des Dichters hier, wo von ihnen doch grade die Rede ſein ſollte, ganz unerwähnt, als ob er deren gar keine geſchrieben hätte.

[1]) Auf ſie bezieht ſich jene Stelle in Hamlet: „Die beſten Schauſpieler in der Welt, ſei es für Tragödie, Komödie, Hiſtorie, Paſtorale, Paſtoralkomödie, Hiſtorico Paſtorale, Tragico-Paſtorale, Tragico-Hiſtorie, Tragico-Komico-Hiſtorico-Paſtorale, für untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht.“

Klein, der das Verdienst hat, auf Cicognini wieder entschiedener aufmerksam gemacht zu haben, der aber, wo er neue Entdeckungen zu machen glaubt, immer einen großen Staub aufwirbelt, mit dem er dann manches, was von seinen Vorgängern bereits an's Licht gezogen worden, wieder verdunkelt und wohl auch dem Leser gelegentlich etwas Sand in die Augen streut — hat sich auch hier die Gelegenheit dazu nicht entgehen lassen und gleichwohl ein ziemlich falsches Bild von dem in Rede stehenden Dichter, ja von einem bestimmten Theile der dramatischen Bewegung im 17. Jahrhundert entworfen. Er behauptet, in der ganzen Literaturgeschichte nur drei Notizen über Cicognini gefunden zu haben; zunächst die in Arteaga's Geschichte der Oper (in welcher es sich jedoch hauptsächlich um die musikalischen Dramen des Dichters, insbesondere um dessen Giasone handelt, der sehr beliebt damals war). Hier[1]) heißt es:

„Der schon angeführte Cicognini trug gegen die Mitte des Jahrhunderts, die damals in anderen dramatischen Poesien gewöhnlichen Fehler in's Melodrama über, vereinigte ernsthafte Begebenheiten und Personen mit lächerlichen, unterbrach prosaische Scenen mit poetischen Strophen, die man Arien nennt, mischte Prosa unter poetische Scenen, verwirrte alle Ordnung der Poesie und verstümmelte das italienische Drama auf eine ganz jämmerliche Weise. Nichts desto weniger wurde er zu seiner Zeit als der Wiederhersteller des Theaters betrachtet; seine Dramen wurden mehreremale neu aufgelegt und in großem Werthe gehalten; die Gelehrten sahen ihn als ein Muster der Nachahmung an (?) und sogar die Musen, die jungfräulichen Musen, wetteiferten mit einander, denjenigen mit Lobliedern zu ehren, der sie unter allen am meisten schändete."

Anders klingt schon die zweite Notiz. Sie ist den Memoiren Goldoni's entnommen[2]):

„Unter den komischen Dichtern, — lesen wir hier — die ich immer wieder las, war Cicognini derjenige, den ich allen anderen vorzog. Dieser nur wenig bekannte florentinische Autor hatte mehrere Intriguenstücke geschrieben, welche mit weinerlich-pathetischen und platt-komischen Scenen untermischt sind. Er fesselte jedoch sehr, weil er die Kunst zu spannen und durch die Auflösung zu gefallen verstand. Ich liebte ihn sehr, studirte ihn fleißig und hatte in dessen Folge schon mit 8 Jahren die Kühnheit, eine Komödie hinzukritzeln."

Die dritte Notiz hat Klein endlich bei Quadrio gefunden:

„Und was erzählt uns Quadrio — ruft er aus — in seinen 5 Quartbänden seiner Geschichte jeglicher Poesie? Alles Mögliche und alles Jegliche, von Giacinto

[1]) Stephan Arteaga, Geschichte der italienischen Oper. Deutsch von J. N. Forkel. A. a. O. I. S. 324.

[2]) Memoires de Goldoni. Paris 1822. S. 4.

Andrea Cicognini aber nicht mehr als dies: „Giacinto Andrea Cicognini, Dottore Fiorentino compose: Il Celio (1646), Il Giasone (1649), l'Orontea (1666) e gli Amori d'Alessandro Magno e di Rosanne."

Dieſe Notiz iſt allerdings bei Quadrio, doch unter den muſikaliſchen Dramen, nebſt Angabe der ſpäteren Ausgaben der gen. Stücke enthalten. Dagegen findet ſich bei ihm unter den Tragödiendichtern der Zeit noch eine weit umfangreichere Mittheilung über ihn, die Klein ganz überſehen, obſchon Cicognini hauptſächlich dieſem Gebiete angehört; ja Klein behauptet ſogar, daß dieſer nur eine einzige Tragödie geſchrieben habe. Ich theile dieſe Stelle Quadrio's, der nur den Fehler begangen, die Dichtungen Cicognini's nicht weiter zu ſondern und ſie ſeinen eigenen Unterſcheidungen und Kategorien entſprechend zum Theil dem Luſtſpiel, zum Theil der Tragikomödie oder der Tragödie unterzuordnen, hier im Auszuge mit:

„Beſonders verfolgte Giacinto Andrea Cicognini die von ſeinem Vater, dem Florentiner Jacopo Cicognini eingeſchlagene Bahn (der alſo ſchon vor ihm Stücke unter ſpaniſchem Einfluß geſchrieben haben mußte), indem er die Regie Commedie und Eroicomiche in Aufnahme brachte, mit denen er den guten Geſchmack aus Italien vertrieb. Er behandelte jede Art des Dramas, und zwar in Proſa, auf dieſe Weiſe, eine Manier, die ſich von jetzt an wie eine anſteckende Krankheit über alle Theater Italiens verbreitete. Nachdem er ſich von Florenz nach Venedig gewendet hatte, ſtarb er daſelbſt im Jahre 1660. Von ſeinen vielen, theils in Venedig, theils in Florenz, zum Theil auch in Rom, Viterbo und Todi erſchienenen, und zu verſchiedenen Malen neu aufgelegten, theils heiligen, theils weltlichen Opere sceniche, tragedie comiche, ſind folgende die Titel: La caduta di Belisario, tragedia; La forza dell' Innocenza, opera tragica; La Marianna ovvero il maggior mostro del mondo, opera tragica; La regina di Portogallo Elisabetta la Santa, opera tragica; L'onorata povertà di Rinaldo, opera scenica; La forza dell' amicizia, opera scenica; Il principe giardiniero, opera scenica; La vita è un sogno, opera scenica; Don Gastone di Moncada, opera scenica; Il Giasone, opera scenica; L'amorose furie d'Orlando, opera scenica'; Nella bugia si trova la verità; trattenimento scenico; La statua dell' onore, opera scenica; L'amico traditor fedele, opera scenica; La donna più sagace fral' altre, I due prodigii ammirati, opera scenica; Il cornuto nella propria opinione und Il convitato di pietra, due opere trasportate dalla lingua Spagnuola; Lo schiavo del demonio; La moglie di quattri mariti; La verità riconosciuta; Il marito delle due moglie; Il maritarsi per vendetta; Il sognatore fortunato; L'amore tra nemici, zu denen vielleicht noch einige andere gehören, die mir nicht zu Geſicht gekommen ſind[1]).

[1]) Dies ſtimmt bis auf drei Dramen mit dem Verzeichniß der Drammaturgia des Allacci (Roma 1666) überein. Dafür gibt dieſer noch folgende an: L'amore

Die meiſten der Stücke Cicognini's ſind Tragödien, theils untermiſcht mit komiſchen Scenen, theils mit glücklichem Ausgang. Viele von ihnen ſind mehr oder minder freie Uebertragungen aus dem Spaniſchen. Zu ihnen gehören La Marianna, nach Eiferſucht das größte Scheuſal; Il figlio ribello, nach Abſalon's Locken; Il convitato di pietra, nach Tirſo de Molina's Der ſteinerne Gaſt; Lo schiavo del demonio, ſehr frei nach Der wunderthätige Magus; Il maritarsi per vendetta, nach Rojas' Heirath aus Rache; La vita è un sogno, nach Das Leben ein Traum; Il secreto in publico, nach Das laute Geheimniß; Don Gastone, la forza del fato; Il cornuto nella propria opinione u. A.

Als reine Luſtſpiele dürfen von ihnen folgende bezeichnet werden: L'innocente giustificato, Amare opera a caso, L'amore vuol suoi pari, La verita riconosciuta, L'honorata povertà di Rinaldo, La donna più sagace fra l'altre, Il secreto in publico. — Dieſe Luſtſpiele ſind zum Theil Intriguenſtücke im Geiſte der commedia de capa y espada.

Der Kürze halber ſeien gleich hier die wenigen Bemerkungen, die ich über dieſen Dichter zu machen habe, zuſammengefaßt, obſchon ſeine Werke mehr der Tragödie als dem Luſtſpiele angehören.

Cicognini war ohne Zweifel ein Talent, das es aber mit der Kunſt ziemlich leichtfertig nahm. Er hatte ein noch ſtärkeres Gefühl für das Theatraliſche, als für das Dramatiſche, obſchon er auch in dieſer Beziehung den meiſten der akademiſchen Dichter überlegen erſcheint. Der ſceniſche Effect ging ihm über Alles; er opferte ihm nicht ſelten die pſychiſche Wahrheit, noch mehr den Geſchmack und den Styl, aber er ſuchte ihn faſt immer in dem dramatiſchen Conflict und in der dramatiſchen Situation. Er gab den Schauſpielern bedeutende Aufgaben, und verſtand die Zuſchauer in ſtarke Gemüthsbewegungen und Spannung zu verſetzen. Dabei ging er auf das Natürliche aus. Alle ſeine Dramen, mit Ausnahme der muſikaliſchen, ſind in Proſa geſchrieben. Er hat mit

---

nella statua; La conversione di S. Maria Egittiaca; La forza del fato. In den mir vorliegenden Einzeldrucken finden ſich noch: L'innocente giustificato; Il figlio ribello ossia Davide dolente; Il tratimento per l'onore; Il secreto in publico; Il costante fra gli uomini; Amare opera a caso; L'amor vuol suoi pari.

dem Verſe zugleich den Bilderluxus der ſpaniſchen Originalwerke aufgegeben und die ſtarren und ſpitzfindigen Motive der Ehre und Unterthanentreue zu mildern und natürlicher zu machen verſtanden. Dagegen hat er das Geſuchte der Vorausſetzungen, das Raffinement der Leidenſchaften, das Gewaltſame der Situationen, das Ausgeklügelte der ſprachlichen Behandlung, welches die ſpaniſchen Dramen darboten, zum Theil noch geſteigert. Rojas, von dem er ja auch ein Stück überſetzte, ſcheint ihm dabei beſonders als Muſter gedient zu haben. Mehr noch, als dieſer, hat er durch lange, ſich nur in kurzen abgebrochenen Wechſelreden bewegenden Geſprächen zu wirken geſucht. Schon Klein hat einige Beiſpiele davon ausgehoben. Ich will meinen Leſern ebenfalls eine ſolche Stelle mittheilen und zwar aus dem, dem Spaniſchen gewiß auch nur nachgebildeten Trauerſpiele: Il tradimento per l'onore. Der Herzog von Pollei hat das ehebrecheriſche Verhältniß, welches zwiſchen ſeiner Gattin und dem Marcheſe Radiano beſtanden, entdeckt. Er gibt vor, ihnen die erlittene Ehrenkränkung verzeihen zu wollen, heuchelt ſogar Freundſchaft und Liebe, doch nur, um ſeine Rache um ſo furchtbarer nehmen zu können. Unter einem Vorwande ladet er den Marcheſe zum Nachtmahle ein und verabredet unmittelbar darauf ein nächtliches Rendezvous mit ſeiner Gemahlin[1]). Radiano findet zwei

---

[1]) Dies iſt die Stelle:

Duc.: Duchessa che fate voi?
Aloisia: Nulla e molto.
Duc.: Come nulla e molto?
Alois.: Nulla perche io vivo per nulla, molto perchè con la mente, mai mi stanco di pensare al maniamento contre l'Eccel. v. commesso.
Duc.: Diciò più non si parli.
Alois.: Diciò sempre si pensi.
Duc.: Se l'offeso, si scordi l'offesa, se la scordi l'offensore ancora.
Alois.: Si scorda l'offesa l'offeso, perchè ha più magnanimità di chi fù troppo infedele.
Duc.: L'huomo prudente compatisce l'imbecillità del senso, nissuno legge humana dà la morte per il primo fallo. Sò benissimo che gl' errori amorosi sono degni d'essere compatiti. Il discorrere sopra un fatto irremediabile è una schiocchezza di spirito. Chi perdona un' volta, perdona per sempre. Se fossi solo a questi aggravii, sarei di me stesso l'homicida, se per l'avvenire li permetessi, meritarei d'essere ucciso. Parliamo d'altro, Signora Duchessa.

verdeckte Schüſſeln ſervirt. Der Herzog fordert ihn auf, den Deckel zu heben. Radiano erblickt in der ſeinen das Bildniß der Herzogin, in der des Herzogs einen Dolch. Er erkennt und findet ſein

Alois.: Sopra di che commanda l'Eccel. V. che discorri?
Duc.: Discorrete sopra l'amor che mi portate.
Alois.: Parlerò d'un infinito.
Duc.: Non può essere, perchè l'infinito è perfetto; il vostro amore una volta fù finito, dunque è imperfetto.
Alois.: Io non parlo dell' amore passato, io discorro del presente, il quale è immenso.
Duc.: Come che mi amate voi?
Alois.: Come ama V. Eccel. l'anima sua.
Duc.: M'amate quanto voi stessa?
Alois.: No, mio Signore, che se vi amassi quanto me stessa vi odiarei.
Duc.: Odiate voi medesima.
Alois.: Odio me medesima?
Duc.: Perchè?
Alois.: Perchè peccai.
Duc.: Peccarete più?
Alois.: Dannimi prima il cielo al fuoco eterno.
Duc.: Fenice rinovata.
Alois.: Lasciva pentita.
Duc.: Penitente perdonata.
Alois.: Rea assoluta.
Duc.: V'amo, Duchessa, il credete?
Alois.: Mi giova di crederlo.
Duc.: Mi giurate fedeltà?
Alois.: Eterna.
Duc.: Et io eterno vi giuro il mio amore.
Alois.: La certezza di ciò?
Duc.: Sia questa destra.
Alois.: O dolcissima nodo.
Duc.: Gran mago è la bellezza.
Alois.: Gran magia l'affetto.
Duc.: Lo credete?
Alois.: Il credo.
Duc.: Sarà.
Alois.: Cosa?
Duc.: Quel ch'io devo.
Alois.: Ohimè!
Duc.: Sospirate?
Alois.: Sospiro.
Duc.: Cosa?
Alois.: La morte.
Duc.: Eh! parlate di vita, o Signora.
Alois.: Vita?
Duc.: Vita, si.
Alois.: Avantaggiosa generosità.
Duc.: Affetto indicibile.
Alois.: Indicibile quando sarò reintegrata nella sua grazia.
Duc.: Elle è tutta vostra.
Alois.: Che pegno?
Duc.: Me stesso.
Alois.: Quando?
Duc.: Questa notte.
Alois.: E può essere?
Duc.: Puo esser, si!
Alois.: Sola affretta il corso!
Duc.: Tenebre precorrete!
Alois.: Numi grazie vi rendo.
Duc.: Vado, o Duchessa.
Alois.: Per dove?
Duc.: A Cagliari.
Alois.: Il ritorno?
Duc.: Sarà dopo la cena.
Alois.: Non mi colco?
Duc.: No, Signora.
Alois.: V'attenderò.
Duc.: Verrò.
Alois.: A dio mio paradiso.
Duc.: A dio mio inferno amoroso.

Schicksal. Der Herzog ersticht ihn und befiehlt seinen Dienern, mit dem Leichnam nach seinem Willen zu thun. Eine spätere Scene zeigt das Schlafzimmer der Herzogin. Der Herzog erscheint mit dem Leichname Alfonso's, den er in das Bett der Herzogin wirft. Die Herzogin, ahnungslos, kommt, ihren Gemahl zu empfangen. Die entsetzliche Scene ist mit derselben epigrammatischen Kürze wie die frühere behandelt. Endlich fordert der Herzog die Herzogin auf, das Bett zu besteigen. Da wird diese plötzlich von innerer Angst und von Grauen erfaßt. Aber nur langsam und quälerisch enthüllt ihr der grausame Gatte das furchtbare Schicksal, das sie erwartet und das sich nun schrecklich an ihr vollzieht.

Man wird sowohl gegen derartige Stoffe, wie gegen die Art ihrer Behandlung gerechte Einwände zu machen haben. Jene sind abstoßend und verletzend, diese ist voller Manier. Was aber den ersten Theil jener Einwände betrifft, so war er nicht nur dem spanischen Drama überhaupt, sondern der akademischen Tragödie der Renaissance auch selber zu machen, und die Vertheidiger dieser letzteren waren daher nicht berechtigt dazu. Doch auch von Manier war das Renaissancedrama selber nicht frei, nur daß diese hier anders geartet war. Dagegen sind Cicognini's Stücke voll dramatischem Leben, voll Spannung und scenischer Wirkung, obschon er im Grunde nichts weiter gewesen zu sein scheint, als ein geschickter Bearbeiter spanischer Dramen. Ein so praktischer Bühnendichter wie Goldoni hatte aber vollkommen Recht, sie immer wieder auf's Neue zu studiren. Auch stehen sie, trotz ihrer Ausartungen, der Bühne selbst heute noch näher, als die farblosen, formalistischen Dramen der akademischen Richtung seiner Zeit.

Es läßt sich erwarten, daß Cicognini bei Uebertragung der metrischen Sprache der Spanier in die Prosa der italienischen Umgangssprache vieles von dem poetischen Zauber und Schmucke aufgeben mußte, welcher die Dichtungen derselben auszeichnet, und daß hierbei viele der feinen Wirkungen verloren gingen, welche die Kunst der Versification zur Voraussetzung haben. Dies ist besonders an einem Stücke nachweisbar, dessen Hauptmotiv wesentlich hierauf beruht, an Calderon's Lautem Geheimniß. Hier, wo die metrische Kunst des Dichters das Mittel für zwei Liebende bildet, sich in der Gegenwart anderer laut zu verständigen, ohne daß diese es inne werden,

insofern die gebrochenen Verse ihrer Reden im Zusammenhange der vorderen Hälfte einen ganz anderen Sinn und Inhalt darbieten, als im Zusammenhang der ganzen Verse, und sie immer nur jenen ersten Theil als an sich gerichtet auffassen sollen — hier mußte bei dem Aufgeben der metrischen Sprache dieses Motiv selbst mit hinfällig und durch ein ganz anderes ersetzt werden. In der That ist bei Cicognini die Verabredung der in Prosa sprechenden Liebenden diese: daß jeder derselben, sobald er zu dem Anderen zu sprechen beabsichtigt, das Taschentuch hervorzuziehen hat und nur die Worte, welche mit der das Taschentuch haltenden und dabei erhobenen Hand gesprochen werden an den Geliebten, die ganzen Reden dagegen an die Uebrigen gerichtet sind. Man erkennt jedoch leicht, wie tief herab in's Materielle das zwar gekünstelte, aber doch immer von poetischem Reiz umflossene Motiv des Spaniers hierdurch herabgezogen erscheint.

Cicognini, welcher nach Quadrio selbst nur die Bahnen seines Vaters weiter verfolgte, riß durch seine Erfolge natürlich noch viele andere in dieselben hinein. Man findet bei Quadrio ein Verzeichniß derselben, doch seltsamer Weise unter denjenigen Dichtern, welche nach ihm Atellanen verfaßt haben; ich hebe von ihnen nur den Doctor der Rechte und Canonicus Carlo Celano hervor, der unter dem Namen Ettore Caleolona eine Menge dergleichen Stücke im Jahre 1659 durch den Druck veröffentlichte, sowie Giovan Francesco Savaro del Pizzo, dessen Dramen in Rom erschienen. Auch diese Stücke sind sämmtlich in Prosa geschrieben.

Größer fast noch, als die Zahl der Lustspiele, ist bis gegen Mitte des 17. Jahrhunderts die der Tragödien. Der Gegensatz der akademisch-classischen und der spanisch-romantischen Richtung tritt beim Ueberblicke derselben zuerst wieder entgegen, zugleich aber noch der zwischen geistlichen und weltlichen Dramen. Es ist gradezu erstaunlich, wie viele als rappresentazione spirituale, tragedia spirituale und opera sacra bezeichnete Stücke seit Beginn des 16. Jahrhunderts wieder hervortreten. Man könnte glauben, daß in ihnen die alte sacra rappresentazione wieder auflebte, doch waren sie bis auf nur wenige Ausnahmen von einer wesentlich anderen Beschaffenheit. Die ganze Erscheinung hängt ohne Zweifel mit der

kirchlichen Reaction und den Angriffen der Geiſtlichkeit auf das Theater zuſammen. Es laſſen ſich aber dabei zwei verſchiedene Richtungen unterſcheiden, welche zugleich auf eine Verſchiedenheit des Urſprungs zurückweiſen. Die eine, welche die Formen der claſſiſchen Tragödie annahm, läßt ſich bis in die ſiebziger Jahre des 16. Jahrhunderts zurück verfolgen, in denen einzelne Würdenträger der Kirche das Drama theils ganz zu unterdrücken ſuchten oder wie Silvio Antoniano, die Forderung ſtellten, daß daſſelbe hinfort nur noch das Leben der Heiligen, mit Ausſchluß der Frauen, behandeln ſolle. Blos die Darſtellung älterer, in dem Rufe der Heiligkeit ſtehender Frauen wollte man darin etwa dulden. Wie wenig man dieſer Forderung anfangs auch nachkam, ſo vermehrten ſich doch ſpäter die Beiſpiele. Immer vermochte man ihnen nur in veränderter Form und mit verändertem Charakter Eingang auf der Bühne zu verſchaffen, wofür eine ſich bei Quadrio vorfindende Notiz bemerkenswerth iſt, nach welcher die Paſſion unſeres Herrn Jeſus Chriſtus von Curzio Fajani aus Viterbo (geſt. 1580) in die Form einer Tragödie gebracht worden ſei und bei ihrer Aufführung in der Kirche der Patri Serviti daſelbſt mehr als irgend eine andere Tragödie der Zeit gefallen habe.

Einen neuen Anſtoß erhielten aber dieſe heiligen Tragödien durch die autos sacramentales und comedias divinas der Spanier, welche zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien bekannt worden ſein mochten und die man nun gleichfalls der Form der claſſiſchen Tragödie anzupaſſen verſuchte. Die meiſten von ihnen entſprechen, ihrem Inhalte nach, wohl dieſen überhaupt mehr, als jenen. Wenn man den Andeutungen Quadrio's glauben darf, ſo ſcheint Jacopo Cicognini, der Vater des Andrea[1]), derjenige geweſen zu ſein, welcher dieſelben zuerſt in der Form und im Geiſte der ſpaniſchen comedias divinas, aber in Proſa verfaßte und in Aufnahme brachte. „Dieſe Werke, heißt es hier nämlich von ſeinen Il Martirio d. S. Agata (1624), La celeste guida (1625) und Il trionfo di David, gaben der dramatiſchen Dichtung in Italien den letzten Stoß, da das Beiſpiel dieſes Mannes und die Autorität, welche er zu ſeiner Zeit beſaß, Alles mit ſich fortriß. Unzählig waren diejenigen,

[1]) A. a. O. III. S. 71.

welche ihm folgten." Ich glaube jedoch, daß sich diese Bemerkung nicht blos auf jene drei geistlichen Dramen, sondern auch noch auf verschiedene weltliche Dramen bezieht, welche von diesem Dichter im Sinne der Spanier geschrieben worden sein dürften.

Von den Dichtern, die sich der classischen Form und der metrischen Behandlungsweise bei diesen Stücken bedienten, mag Giuseppe Mozzagrugno genannt werden, weil er, um die geistlichen Spiele von den weltlichen zu unterscheiden, die Bezeichnungen Act und Scene verbannen wollte und sie mit denen von applauso und motto und von parte und avvenimento vertauschte, was aber keinen besonderen Anklang fand.

Als einer der bedeutendsten Autoren der geistlichen wie der weltlichen Tragödie im classischen Style und als der weitaus fruchtbarste zugleich, muß der Jesuitenpater Ortensio Scamacca (1562 in Lentino geb., 1648 gest.) genannt werden. Er hat über 50 Tragödien verfaßt, von denen 15 Bände durch den Abate Martino la Farina in Palermo (von 1634—1638) herausgegeben worden sind. Später scheinen, nach Quadrio, noch verschiedene andere Tragödien unter seinem Namen erschienen zu sein. Letzterer sagt, daß er sich, was die dramatische Form betrifft, die griechischen Tragiker, was die metrische Behandlung angeht, die Petrarkische Schule zum Vorbilde nahm, mit letzterem aber ihrer Würde Abbruch gethan habe. Nichtsdestoweniger verdiene er großes Lob, welches ihm auch Mongitori, Allacci, Martelli und Cresembini zu Theil werden lassen. Bei dieser Bedeutung, welche ihm nicht nur seine Zeit, sondern auch noch die Folgezeit gab, ist das wegwerfende Urtheil Klein's über ihn wohl kaum ganz gerechtfertigt, wenn heute auch keines seiner Stücke etwas mehr, als ein literarisches Interesse beanspruchen dürfte.

Besondere Aufmerksamkeit ist immer dem geistlichen Schauspiele Adamo des Schauspielers Giov. Battista Andreini, der sich fast in allen dramatischen Formen versuchte, zu Theil geworden[2]),

[1]) Allacci in seiner Dramaturgia S. 435 behauptet dagegen, daß sie alle von dem Abate la Farina herausgegeben worden seien. Palermo 1634—38.

[2]) Es wurde im Jahre 1613 dargestellt und erschien in einer der Maria de' Medicis gewidmeten illustrirten und mit dem Bildniß des Autors versehenen Ausgabe zu Mailand. Quadrio gibt 1617 als das Erscheinungsjahr an.

theils wegen der Beliebtheit ihres Verfaſſers, theils wegen der Beziehungen, in welche ſie einige Gelehrte, Voltaire an ihrer Spitze, mit Milton's Verlorenem Paradies gebracht. Magnin weiſt mit Recht darauf hin, daß ſich die Aehnlichkeiten beider auch aus dem Gegenſtand ſelbſt ſchon genügend erklären laſſen.

Von den weltlichen Tragödien der akademiſchen Richtung ſeien noch Proſpero Bonarelli della Rovere, der Conte Carlo de' Dottori und der Cardinal Giovanni Delfino hervorgehoben.

Proſpero Bonarelli, der uns bereits vom Luſtſpiele her bekannt iſt, ſchrieb auch die Trauerſpiele: Il Solimano (Fir. 1620) und Il Medoro innamorato (Roma 1645). Beſonders die erſte dieſer beiden Tragödien hat den Ruf des Dichters begründet. Der dramatiſche Werth iſt gering, die Vorzüge liegen mehr in den lyriſchen und epiſchen Partien der Dichtung, in denen ſich der Geiſt Rucellai's und Taſſo's abwechſelnd ſpiegelt. Obſchon das Intereſſe des Dichters an ſeinem Gedicht ein überwiegend formales war, bricht doch hier und da eine größere Gefühlswärme aus den mit edler Anmuth geſchilderten Liebesſcenen hervor[1]).

Der Conte Carlo de' Dottori, geb. zu Padua 1624, geſt. 1686, ſchrieb zwar nur ein einziges Drama, die Tragödie L'Aristodemo, die aber immer von den Literarhiſtorikern bevorzugt worden iſt, obſchon faſt alle über den lyriſchen Styl derſelben klagen. Auch wird die dramatiſche Wirkſamkeit der Handlung durch ein überwucherndes Nebenmotiv beeinträchtigt.

Bedeutender iſt die Cleopatra des Giov. Delfino, geb. 1617 zu Venedig, geſt. 1699 zu Udine. Er ſchrieb in ſeiner Jugend vier Tragödien Cleopatra, Lucrezia, Creſo und Medor, die erſt im Theater des Maffei zum Druck gelangten.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ſtarb die claſſiſche Tragödie immer mehr ab. Das Theater wurde jetzt völlig von den nach ſpaniſchen Muſtern geſchriebenen Schauſpielen, die unter dem Einfluſſe des Stegreifſpiels immer mehr entarteten und von dieſen letzteren beherrſcht. Aber auch die commedia dell' arte gerieth mit der Schauſpielkunſt in Verfall. Erſt gegen Ende des Jahrhunderts ſtrebte man die Hebung des Theaters wieder ernſtlicher an.

[1]) Klein gibt (a. a. O. IV. 1. 13) eine ausführliche Beſchreibung des Inhalts.

Der Impuls ging von der Schauspielkunst aus, die es hauptsächlich zu Falle gebracht. Allein man suchte das Heil grade in denjenigen Stücken, deren Lebloſigkeit dieſen Fall nicht zu hindern vermocht hatte. Es war der Schauspieldirector Pietro Cotta, welcher den an ſich löblichen Verſuch machte, ſeine Kunſt durch die Wiederaufnahme des regelmäßigen Dramas emporzurichten. Der Ariſtodemo des Dottori war dasjenige Stück, wit welchem die neue Aera eröffnet wurde. Trotz des Beifalls, welchen man ihm entgegenbrachte, würde dieſer Verſuch jedenfalls ohne nachhaltigen Erfolg geblieben ſein, wenn ihm nicht die Ueberſetzungen der Dramen Corneille's und Racine's zu Hülfe gekommen wären. Das italieniſche Drama überwand den ſpaniſchen Einfluß, um ſich dafür dem franzöſiſchen zu unterwerfen.

X.

Die Entwicklung der Schauſpielkunſt und des Bühnenweſens.

Die verſchiedenen Arten der Schauſpieler. — Venedig: Cherea; Beolco Ruzzante; Die Zardinieri, Virtuosi, Ortolani und Sempiterni. — Florenz: Die Geſellſchaften del Diamante und Bracone, della Cazzuela und I Fantastichi. — Siena: Die Rozzi, Intronati und Insipidi. — Ferrara: Clarignano di Montefalco und Battiſta Verrato. — Juan Ganaſſa. — Frauen auf der Bühne. — Die Comici Confidenti und Gelosi. — Die Comici uniti. — Flaminio Scala; Andriano Valerini; Francesco und Iſabella Andreini. — J. B. Andreini und die comici fedeli. — Tiberio Fiorillo. — Einführung der italieniſchen Oper in Paris. — Italieniſches Theater daſelbſt. — Verfall der Schauſpielkunſt. — Francesco Calderoni. — Pietro Cotta. — Geſang: Die Falſetiſten; Sänger und Sängerinnen; die Caſtraten. — Der Tanz. — Decorateurs und Maſchiniſten. — Die Bühne; Decorationen und Ingegni. — Couliſſen, Verwandlung, Beleuchtung. — Erſte Impreſarii. — Theaterbauten und Architekten. — Theatereinrichtungen, Eintrittspreiſe, Gagen, Aufwand.

Der in dieſem Abſchnitte vorliegende Gegenſtand hat zwar ſchon vielfach berührt werden können, doch wird noch manches im Einzelnen zugefügt und das Einzelne im Gange der Entwicklung des Ganzen dargeſtellt werden müſſen.

Die Stegreifspieler, von Ingegneri[1]) istrioni della gazetta genannt, treten auch zu Anfang des 16. Jahrhunderts noch nicht in die Helle der Geschichtschreibung. Dafür sehen wir jetzt zu den uns von früher bekannten Schauspielerverbindungen, neue Vereinigungen, compagnie und brigate, treten, die sich wohl auch mit der Darstellung der alten sacre rappresentazioni befaßten, aber mehrentheils einen überwiegend weltlichen Charakter (brigate profane) annahmen. Freilich machten ihnen die früheren Gesellschaften, selbst die von geistlichem Charakter, dafür wieder auf ihrem Gebiete Concurrenz. Erst später traten die Akademien hinzu, von denen vorausgreifend schon früher die Rede war. Die Höfe, an denen wohl anfänglich nur die Cavaliere und Beamten gespielt, hatten, wie wir gefunden, sehr bald fremde Talente, wohl auch Erwerbsschauspieler dazu heranziehen müssen. Fest engagirte Gesellschaften der letzteren scheinen sie bei Beginn des 16. Jahrhunderts noch nirgend besessen zu haben. Später bedienten aber auch sie sich jener compagnie und brigate, die wenigstens zum Theil Erwerbsschauspieler sein mochten.

Irrig würde es sein, wenn man glaubte, daß nur die Stegreifspieler damals Erwerbsschauspieler gewesen seien. Es ist vielmehr wahrscheinlich, daß schon jener Cherea gleich anfänglich gegen Vergütung spielte. Die II. Hlbbd. S. 209 ausgehobene Stelle: „È da saper l'autor di questo era un Cherea lucchese, qual tramava di aver la loza di Rialto da li Provedadori dil Sal e Cai di X. per recitar dite comedie“ — weist darauf hin. Bestimmter noch ist es von der Gesellschaft de' Rozzi anzunehmen, die Leo X. alljährlich nach Rom von Siena berief. Im Jahre 1512, als Cherea nach längerem Verbot das Komödienspiel wieder aufnahm, stand er zwar im Dienste eines venetianischen Großen, doch ist es nicht wahrscheinlich, daß er diese Spiele, die nur in den Häusern der Vornehmen stattfanden, unentgeltlich übernommen und ausgeführt habe. Zu dieser Zeit gab es in Venedig schon eine Gesellschaft, I Zardinieri, welche aus

[1]) Im Discorso della Poesia rappresentative. (Ferrara 1598), wo es heißt: Le commedie per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezate se non quando suntuosissimi internedj ed apparati di eccesiva spesa le rendono raguardevoli. E di ciò sono stati cagione gli istrioni mercenarj, detti altre volte della Gazetta, i quali colla lunga industria e col continuo esercizio hanno ridotto il ridicolo al segno . . .

lauter Edelleuten beſtand, was aber keineswegs zu bedingen braucht, daß ſie ihre zum Theil mit großem Aufwand verbundenen Spiele ohne jede Entſchädigung von Seiten der Zuſchauer oder Feſtgeber zur Ausführung brachte. War die Geſellſchaft des Beolco Ruzzante (II. Hlbbd. S. 215) doch gleichfalls aus Edelleuten zuſammengeſetzt, die ſicher nur gegen Entſchädigung ſpielten, da Beolco ohne Vermögen war. Findet man doch auch ſpäter noch Edelleute unter den großen Geſellſchaften herumziehender Erwerbsſchauſpieler. Gleichzeitig mit den Zardinieri ſpielten in Venedig I Virtuosi und Gli Ortolani. Später traten I Sempiterni hinzu.

Zu welcher Zeit Cherea ſich hier mit Fra Arminio, dem Organiſten von San Marco, und dem Valerio Zuccato von San Moiſe zu theatraliſchen Unternehmungen vereinigte, iſt nicht mit Sicherheit zu beſtimmen. Nach Sanſovino würde es erſt nach ſeiner Rückkehr von Rom geweſen ſein können. Zu dieſer Zeit machten ſich noch Juan Polo und Antonio da Molina, genannt Burchiella, der auch im Geiſte Beolco's gedichtet haben mag, um die theatraliſche Kunſt in Venedig verdient. Etwas ſpäter zeichneten ſich Lodovico Dolce und Andrea Calmo hier aus.

In Florenz erlangten unter den weltlichen Geſellſchaften zunächſt die del Diamante und del Broncone, beſonders für das Poſſenhafte größeren Ruf. Später trat die compagnia della cazzuola hervor, welche nach Vaſari in den 20er Jahren die Stücke des Bibbiena, des Arioſto, des Machiavelli und vieler Andren zur Darſtellung brachte. Ihr zur Seite ging die Geſellſchaft der Fantaſtichi, durch die Aufführungen der Luſtſpiele des Cecchi, des Gelli u. A. berühmt. Dieſe Geſellſchaften dürften wohl ſchon als reine Erwerbsſchauſpieler zu betrachten ſein. — In Bologna trat die Geſellſchaft der Annuvolati hervor. — In Siena zeichneten ſich vor Allem die Verbindungen und ſpäteren Akademien der Rozzi, Intronati und der Inſipidi aus. — Am Hofe zu Ferrara glänzten hauptſächlich die Schauſpieler Clarignano di Montefalco und Battiſta Verrato. Beide wurden die Roscius ihrer Zeit genannt; unter dem es nun einmal das Pathos der Italiener nicht that. Erſterer ſpielte in verſchiedenen Dramen des Giraldo Cintio, ſo 1541 in deſſen Orbeeche und 1545 in deſſen Egle. Verrato, aus Ferrara gebürtig, iſt uns bereits aus einer Darſtellung des Sfortunato des Agoſtino

Argenti (1567), sowie aus den mit seinem Namen bezeichneten Streitschriften des Guarini bekannt. Quadrio rühmt an ihm die natürliche Beredsamkeit, die Anmuth und Würde der Erscheinung, die Klarheit und den Wohllaut der Stimme und eine seltene Grazie des Ausdrucks. Er soll nicht minder bedeutend im Tragischen, wie im Komischen gewesen sein, und bereiste ganz Italien und Frankreich mit großem Erfolg. Auch soll er ein kleines Werk über die Schauspielkunst geschrieben haben. Kein Geringerer als Tasso verfaßte die Grabschrift für das ihm in der Kirche S. Spirito zu Ferrara errichtete Denkmal. Cintio rühmt noch außerdem einen Schauspieler Fabio in komischen Rollen; Ghilani einen anderen Komiker, Namens Leceio Fedele, der um 1560 geblüht haben müßte.

Zu dieser Zeit gab es schon länger herumziehende Truppen eigentlicher Erwerbsschauspieler. Bereits 1548 hatten die italienischen Kaufleute in Lyon zu dem Feste, welches diese Stadt dem König Heinrich II. und der Maria di Medicis gab, eine Truppe italienischer Schauspieler berufen können, welche die Komödie des Bibbiena hier spielte. Der erste Theaterunternehmer, der aber namentlich angeführt wird, ist der uns schon bekannte Juan Ganassa. Er spielte mit seiner Truppe 1570 zu Paris, kurze Zeit später auch in Madrid. Um diese Zeit, und wahrscheinlich schon früher, stand auch Flamminio Scala an der Spitze einer Gesellschaft, die sich die Accesi nannte.

Die Angabe Pietro Maria Cecchini's, daß vor 1560 schwerlich Frauen auf der Bühne erschienen seien, wird schon dadurch widerlegt, daß im Jahre 1492 eine Sängerin in einer farsa oder festa teatrale des Jacopo Sannazaro bei dem Prinzen von Calabrien die Rolle der Freude sang, daß ferner zur Zeit des Cherea in Venedig eine Schauspielerin, Polonia, glänzte, welche sich später mit dem oben erwähnten Valerio Zuccato verheirathete. Auch weiß man aus Briefen Machiavelli's, daß um 1526 die florentinische Sängerin La Barbara durch Italien Triumphe feierte.

Es ist allerdings wahrscheinlich, daß es erst der Gesang war, welcher die Aufnahme der Frauen auf der Bühne vermittelte, doch spielten bereits in der Truppe der Accesi, und in den Frankreich in den 70er Jahren bereisenden Gesellschaften die Schauspielerinnen eine bedeutende Rolle. Sie nahmen, wie damals die Schauspieler über-

haupt, noch eine geachtete gesellschaftliche Stellung ein. Waren doch diese Truppen zum größeren Theil aus den besseren Klassen der Bevölkerung hervorgegangen. Noch immer war der Adel unter ihnen vertreten. Die Angriffe, welche das Theater und die Schauspieler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfuhren, ließen sie nur um so ängstlicher auf Sitte, Anstand und Frömmigkeit achten. Besonders geschah dies von Seite der Frauen. Der Inhalt der dargestellten Stücke und die Rollen, die ihnen darin zufielen, stimmten zwar wenig damit überein, doch wird man berücksichtigen müssen, daß in derartigen Spielen die Rollen der Frauen gegen die der Männer zurückstanden und wie in einigen Stücken des Beolco und in der Mandragola auf nur wenige Scenen beschränkt waren. Auch wurden die leichtfertigen Weiber, insbesondere die Kupplerinnen, bis Ende des 17. Jahrhunderts von den Darstellern des Scaramuccia, Arlecchino und Pedrolino gespielt. Ueberhaupt aber war der Verkehr und der Ton der Unterhaltung zwischen den Verheiratheten in Italien von jeher ein freierer, und junge Mädchen wurden nicht in's Theater geführt. Die Frauen, welche der Bühne einen ganz neuen Reiz zuführten, haben zu jener Zeit wohl auch wesentlich zur Verfeinerung des Lustspieltons, sowie überhaupt zur Verfeinerung der Schauspielkunst beigetragen. Erst später sollten sich auch die Gefahren und die Uebelstände herausstellen, welche sie mit sich brachten. Die Vertheidigungsschriften[1]), mit denen die Schauspieler in den ersten Decennien des 17. Jahrhunderts hervortraten, lassen erkennen, daß das Urtheil über sie sich zu dieser Zeit schon geändert hatte und sie selbst ihrer Sache nicht so sicher mehr waren. Schon 1583 trat der Theaterdirector Adriano Valerini aus Gewissensscrupeln von seiner Truppe zurück und Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, wurde um 1624 in einem groben Büßergewande todt in seinem Bette gefunden.

[1]) Die berühmtesten Schriften dieser Art sind: La saggia Egiziana, ein Dialog in Versen zum Lobe der Schauspielkunst von J. B. Andreini (Fir. 1614). — Lo specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta vivo l'imagine della comedia quanto vaga e diforme sia alhor che da comici virtuosi o viziosi rappresentata viene von J. B. Andreini. (Fir.) — Il teatro celeste von demselben. (Fir.) — Discorso intorno alle comedie, comedianti e spettatori von Pietro Maria Cecchini. (Fir. 1614.) — La supplica discorso familiare, intorno alle comedie von Niccolo Barbieri.

Im Jahre 1572 durchzogen, wie man jetzt weiß, neben verschiedenen anderen zwei italienische Schauspielergesellschaften Italien und Frankreich, welche eines großen Rufs genossen, die der comici confidenti und die der comici gelosi. Jene scheint die ältere gewesen zu sein. In ihr glänzte vor Allem Maria Malloni unter dem Namen der Celia. Sie war berühmt als Sylvia in Tasso's Aminta. Neben ihr theilten sich Bernardino Lombardi und Fabrizio de Fornaris, den wir schon kennen lernten, dieser als Capitano Coecodrillo, in den Beifall des Publicums. Beide versuchten sich auch als Dichter. Bei den Gelosi erwarben dagegen der Amoroso Orazio Nobili, Adriano de Veterini, als Aurelio, Lucio Burchiella, als bolognesischer Dottore und Lidia aus Bagnacavallo Beifall und Ruhm.

Im Jahre 1574 vereinigten sich diese beiden Gesellschaften und nahmen den Namen der comici uniti an. Da die Confrèrie de la passion es aber durchsetzte (1576), daß diese ihre Vorstellungen in Paris aufgeben mußten, so fielen sie wieder und zwar in drei Gesellschaften auseinander. Flaminio Scala stellte sich jetzt an die Spitze der Gelosi (seine Reform der commedia dell' arte fällt wahrscheinlich in diese Zeit) und Andriano Valerini an die der Comici uniti. Doch auch die Confidenti bestanden noch fort. Die Gelosi spielten abwechselnd in Paris und Italien. Hier war Florenz ihr hauptsächlichstes Domicil. Flaminio spielte anfänglich den Amoroso, ein junges Mädchen, Namens Prudenza, die Liebhaberin. Giulio Pasquati aus Padua war vortrefflich als Pantalon und Maguifico; Gabriello aus Bologna wurde der Schöpfer des Franeatrippa; sein Landsmann Simone brachte den Arlecchino in Aufnahme; Girolamo Salimbeni aus Florenz war beliebt als Zanobio, der Rolle eines alten Spießbürgers aus Piombino; Silvia Roneagli aus Bergamo vortrefflich als Franceschina im Fach der Soubretten; der Bolognese Lodovico excellirte als Dottore Graziano. Die Hauptzierden der Gesellschaft aber waren Franeeseo Andreini und Isabella, seine bewunderte Gattin. Ihnen werde daher eine kurze nähere Betrachtung zu theil.

Franceseo Andreini aus Padua spielte anfänglich die Rolle des Amoroso, später die des Capitano Spavento, die ihn besonders berühmt machte. Er verband mit einem ungewöhnlichen Sprachtalent

eine vortreffliche Bildung. Der Tod seiner Gattin Isabella (1604) führte die Auflösung der Truppe der Gelosi herbei. Wie Flaminio Scala zog auch er sich jetzt ganz in's Privatleben zurück. Beide blieben aber noch schriftstellerisch für die Bühne thätig. Jener schrieb seine Canavasi, dieser seine Bravure del capitano spavento (Venez. 1609). Auch Isabella wurde in Padua (1562) geboren. Eine hochstrebende Seele, war sie schon als Kind von dem Verlangen erfüllt, sich unsterblich zu machen und hatte, wie Quadrio sagt, kaum schreiben gelernt, als sie auch schon ihre boscheria: La Mirtilla verfaßte. Sie studirte Philosophie und wurde später in Padua zum Mitglied der Accademia dell' Intinti ernannt. Im Alter von 16 Jahren betrat sie in Florenz zum ersten Male die Bühne. Noch in demselben Jahr vermählte sie sich mit Francesco Andreini und gab ein Jahr später ihrem kaum minder berühmten Sohne Giambatt. Andreini das Leben. Sie galt unbestritten für die erste Schauspielerin ihrer Zeit, zugleich aber auch für ein Muster edelster Weiblichkeit. Sie nahm auf der Bühne zunächst den Namen Accesa (Amorosa) an, welchen sie später mit dem der Isabella vertauschte. 1604, auf der Rückreise von Paris nach Italien, starb sie zu Lyon an den Folgen einer zu frühen Entbindung. Die edelsten Frauen der Stadt waren an ihrem Krankenbette hülfreich und thätig gewesen; die Schöppen schickten zu ihrer Leichenfeier ihre Banner- und Stabträger, die Kaufmannschaft folgte mit brennenden Fackeln dem Sarge der jetzt ebenso betrauerten wie vorher bewunderten Künstlerin. Ihr Gatte errichtete ihr ein Denkmal, in dessen Grabschrift es heißt: „religiosa, pia, musis amica et artis scenicae caput, hic resurrectionem expectat." Die von ihr hinterlassenen Gedichte und Briefe erschienen gesammelt als Rime und als Lettere und erlebten beide viele Auflagen.

Nach Auflösung der Truppe der Gelosi, deren Mitglieder theils zu den Confidenti, theils zu den Comici uniti übergingen, bildete sich eine neue Truppe, die Comici fedeli, an deren Spitze 1605 der Sohn Isabella's, G. B. Andreini, trat. Die vorzüglichsten Darsteller derselben waren Giov. Paolo Fabri, Niccolo Barbieri, welcher die Rolle des Beltramo schuf und 1625 das Directorium dieser Truppe übernahm; die schöne Verginia Rampoui, aus Mailand gebürtig, welche seit 1601 Andreini's Gattin

wurde; der Ferrareſe Girolamo Gavarini, der berühmte Capitano Rinoceronte, deſſen 1624 erfolgter Tod ſchon berührt worden iſt, und deſſen Gattin Margherita Luciani. Auch Niccolo Zeccha, der Bertolinoſpieler, gehörte ſpäter dieſer Truppe noch an.

Giov. Batt. Andreini's Lebensſchickſale ſind bereits wiederholt berührt worden. Es bleibt nur nachzutragen, daß er nach dem Tode der ſchönen Verginia, für die er ſeine Tragödie La Florinda geſchrieben, nach der ſie ſich auf der Bühne genannt hat, ſich zum zweiten Male mit Lidia, einer anmuthigen Darſtellerin ſeiner Truppe, verheirathete. Er hat ſich in faſt jeder Gattung der dramatiſchen Dichtung verſucht und eine Menge Stücke von meiſt nur untergeordnetem Werthe für die Bühne verfaßt. Bei ſeinem Beſtreben, die Sittlichkeit und Kirchlichkeit des Schauſpielerſtandes gegen die auf ihn gerichteten Angriffe zu vertheidigen, von welchen ſchon oben die Rede war, kann es nicht Wunder nehmen, daß er ſich unter anderem auch im geiſtlichen Drama verſuchte. Sein Adamo hat von allen ſeinen dramatiſchen Dichtungen wohl am meiſten Aufſehen erregt. Dies erklärt ſich zu ſeiner Zeit ſchon aus dem Umſtand, daß er dieſes Stück in einer merkwürdigen, von Proccacini illuſtrirten Ausgabe im Jahre 1613 der Königin Maria von Medicis widmete und dieſe ihn zum Danke dafür mit ſeiner Truppe nach Paris berief. Andreini blieb hier bis zum Jahre 1618, kehrte aber 1621 wieder zurück. 1625 verſetzte ihn der Tod ſeines Vaters in eine ſo melancholiſche Stimmung, daß er der Bühne zu entſagen beſchloß. Das Leben übte jedoch bald ſein Recht wieder aus. Er blieb an der Spitze der Truppe, welcher er bis 1652 vorſtand. Die Directionszeit Andreini's, welche faſt ein halbes Jahrhundert umfaßt, umſchließt eine der glänzendſten Epochen der italieniſchen Schauſpielkunſt, zugleich aber auch ſchon den beginnenden Verfall derſelben. Es iſt wohl kaum zu bezweifeln, daß Andreini ſelbſt zu dem letzteren beitrug. Ein Stück, wie ſeine Centaura, läßt es deutlich erkennen.

Im Jahre 1639 wurde eine neue Truppe nach Paris berufen, an deren Spitze Tiberio Fiorillo geſtanden zu haben ſcheint. Jedenfalls gehörte derſelbe ihr an und erregte Aufſehen als Scaramuccia. Der Sohn eines Cavallerieoffiziers, in Neapel geboren, muß er ſehr bald in ſeinen Verhältniſſen heruntergekommen ſein

da er mit 25 Jahren im Dienste der ersten Schauspielerin einer damals in seiner Vaterstadt spielenden Truppe stand. Er hatte bei einem Hochzeitsfeste, welchem er beiwohnte, etwas mehr, als nöthig getrunken und sich hierbei gegen eine der Brautjungfern, die Tochter der Wäscherin seiner Herrin, einige Freiheiten erlaubt, welche der Sitte der Zeit widersprachen. Die Mutter der also in ihrer Ehre Verletzten bestand nun darauf, daß Fiorillo diese wieder herstelle, indem er das Mädchen heirathe. Fiorillo, der sich des ganzen Vorganges nicht zu erinnern wußte, machte, der angedrohten gerichtlichen Klage zu entgehen, gute Miene zum bösen Spiel, welches sich auch rasch in ein glückliches verwandeln sollte. Das Glück war ihm eben im Trunke gekommen, denn diese nothgedrungene Heirath bestimmte ihn, mit seiner jungen Frau zur Bühne, d. i. von Erfolg zu Erfolge zu gehen, sie als Marinetta, er als Scaramuccia, dessen wundersame Thaten und Streiche Angelo Constantini in seinem: „La vie, amours et actions de Scaramouche“ verherrlicht und verewigt hat.

Eine andere Truppe, welche kurze Zeit später der Cardinal Mazarin zur Einführung der italienischen Oper nach Paris berief, war aus Schauspielern und Sängern zusammengesetzt, unter denen Gabriella und Giulia Locatelli, sowie Margherita Barcolasti glänzten. Konnte schon das Schauspiel seit lange nicht mehr ohne die commedia dell' arte bestehen, so vermochte jetzt diese selbst wieder ohne die Beihülfe der Oper und des Ballets nicht mehr recht auszukommen.

Im Jahr 1653 kehrte die Truppe Fiorillo's wieder nach Paris zurück, wo sie nun fest blieb und abwechselnd mit der spanischen Gesellschaft, von welcher schon 1. Hlbbd. S. 388 die Rede war, im Theater du Petit Bourbon und später im Palais Royal mit der Molière'schen Truppe spielte.

Die Nachrichten, die wir über die Entwicklung der italienischen Schauspielkunst haben, verdanken wir hiernach größtentheils ihrem Zusammenhang mit dem Pariser Theater[1]). Einzelne Nachrichten liegen sowohl aus Italien, wie aus Deutschland vor, welche zum Theil schon Berücksichtigung im VIII. und IX. Abschnitte fanden. So hebt Quadrio unter den berühmten Schauspielerinnen des 16. Jahr-

[1]) Die Quellen dafür sind bereits S. 214 u. 225 dieses Halbbandes angegeben.

hunderts noch die Armani, mit dem Beinamen La dotta, und die Vittoria Piſſimi hervor. Jene aus Venedig gebürtig, ausgezeichnet als Schauſpielerin, Dichterin und Sängerin, ſoll um 1570 geblüht haben; dieſe, in Ferrara geboren und um 1579 auf der Höhe ihres Rufs, ſoll vortrefflich in komiſchen Rollen geweſen ſein.

„Um das Jahr 1680", heißt es bei Riccoboni[1]), „fehlte es ſchon durchaus an guten Darſtellern. Es gab keinen Amoroſo von Geſchmack und Bildung mehr, keine Schauſpielerinnen, welche nach Wiſſen trachteten, keinen Arlecchino, der mit natürlichem Talente auch Kenntniſſe verband. Zaccagnino und Truffaldino verſcheuchten ihn aus Italien, Trivolino und Domenico Biancolello verſchloſſen ihm in Frankreich die Thür. Es gab nur eine einzige Truppe in Italien, welche zu dieſer Zeit des Verfalls die Beſcheidenheit der Natur auf der Bühne vertrat, auch ſie verließ aber dieſes Land, um an den Höfen von München, Brüſſel und Wien ihr Glück zu verſuchen." Es war die Truppe des Franceseo Calderoni, gen. Silvio, deſſen Enkelin ſpäter die Gattin Luigi Riccoboni's wurde. Aus dieſer Truppe ging ein junger Mann, Pietro Cotta, gen. Celio, hervor, welcher, wie wir ſchon ſahen, den erſten Verſuch einer Reform der Bühne zu Gunſten des claſſiſchen Dramas wagte. Der Paſtor fido, Aminta, Ariſtodemo von Dottori und andere Dramen führte er auf die Bühne zurück oder auf ihr ein. Dies geſchah unter den Einwirkungen des jetzt in voller Blüthe ſtehenden franzöſiſchen Dramas, von deſſen Meiſterwerken bereits Ueberſetzungen in Italien erſchienen waren. Allein dieſer Verſuch, der zunächſt noch ganz iſolirt blieb und nur eine geringe Theilnahme weckte, gehört bereits der dramatiſchen Entwicklungsgeſchichte des nächſten Zeitraumes an, wogegen ich hier noch einen Blick auf die Entwicklung des dramatiſchen Geſanges und Tanzes zu werfen habe.

Schon ſeit lange hatte ſich in Italien das Drama beider als Schmuck bedient. Sie hatten aber allmählich die Herrſchaft der Bühne faſt völlig an ſich geriſſen, was nicht am wenigſten den Verfall der dramatiſchen Dichtung herbeigeführt hat. Zuerſt war ihnen das regelmäßige Schauſpiel erlegen, das nur vorübergehend durch die nach ſpaniſchen Vorbildern auf ſtarke Erregungen und Spannung

[1]) Histoire du théâtre etc. I. S. 73.

hinarbeitenden Dichter wieder etwas aufgelebt war. Endlich mußte ihnen aber auch noch die commedia dell' arte, die sie hierin unterstützt hatte, weichen, und zwar um so rascher, als diese immer geist- und geschmackloser wurde. Das Interesse wendete sich fast ausschließlich der Oper oder vielmehr den Gesangs- und Tanzkünsteleien, sowie dem Ausstattungsprunke zu, welchen dieselbe unter der Herrschaft der Sänger und Maschinisten fröhnte.

Anfänglich scheint der Gesang auf der Bühne, wie in der Kirche, nur durch männliche Stimmen ausgeführt worden zu sein. Der Discant und Alt war durch Knaben- und durch Falsettstimmen vertreten. Die Kunst des Falsettirens war auf den höchsten Gipfel gebracht. — Die Aufnahme der Frauenstimme ging ohne Zweifel von der Pflege aus, welche Musik und Gesang in den Häusern der Vornehmen und Gebildeten fanden. Auch Frauen nahmen hier daran Theil. Die Schönheit, der Reiz der weiblichen Stimme wurde empfunden. Sie wagte sich jetzt an die Oeffentlichkeit, was durch den in Aufnahme gekommenen monodischen Gesang noch gefördert wurde. So traten die weiblichen Stimmen zunächst als Sologesang im Zwischenspiel, bald aber auch in Verbindung und in Wechselwirkung mit anderen Stimmen auf der Bühne hervor. In demselben Maße, als der Gesang mehr in das Drama drang, erschienen auch mehr und mehr bedeutende Sängerinnen. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts gab es schon eine große Zahl Frauen, welche den Männern den Ruhm des Gesanges streitig machten. So zeichneten sich bei den Festspielen des Cavalieri (1591) die Damen Vittoria, Lucia und Margherita aus, so neben Jacopo Peri, Giulio Caccini, Honofrio Galfreducci, Melchior Palontrotti, Francesco Rasi und Antonio Brandi die berühmte Vittoria Archilei, sowie etwas später Caccini's Tochter Franceschina, Giulia und Vittoria Lulli, die Adriana Baroni und ihre Tochter Leonora, l'Ippolita, la Moretti, Margherita Costa, Cecca della Laguna u. A.

Sänger und Sängerinnen wurden zur Zeit Leo's X. die Mignons der Großen und Kirchenfürsten. Die Moretti stand in dem Dienst des Cardinal Borgheſe, die Ippolita in dem des Cardinal Montalto und der berühmte Sänger Vittorio

Loreto[1]) wurde von dem Cardinal Ludovisi in einer Weise gehegt, daß er den Genuß, diesen Sänger zu hören, kaum Anderen noch gönnen wollte. Ueber die Sängerinnen Francesca Cecca della Laguna aus Venedig und Margherita Costa aus Ferrara brach 1626 sogar ein sehr anstößiger Streit aus. An der Spitze der Costisten stand Mario Chigi, der Bruder des nachmaligen Papstes Alexander VII., an der der Cecchisten Fürst Aldobrandini[2]).

Es war zu der Zeit, da die Falsettisten, welche sich noch immer in der Kirche behauptet hatten, durch die jetzt in Aufnahme gekommenen Castratenstimmen völlig verdrängt worden waren. 1625 starb der letzte Falsettist der päpstlichen Kapelle, Giovanni de Sanctos. Es ist wahrscheinlich, daß man zuerst im Oriente, wo das Verbrechen der Castrirung seit lange schon üblich war, zuerst auf die eigenthümliche Einwirkung derselben auf die Stimme solcher Verstümmelten aufmerksam wurde. Möglich, daß es nun über Venedig Eingang in Italien fand. Doch weiß man nicht, zu welcher Zeit der erste Castrat in Italien als Gesangskünstler auftrat, wohl aber, daß 1601 in der Person des Pater (?) Girolamo Rossini aus Perugia ein solcher zuerst in der päpstlichen Kapelle Aufnahme fand. Es gab auch bald genug Feinschmecker (die „Orecchianti"), welche diese Stimmen nicht nur den Falsettisten, sondern selbst dem natürlichen Soprane und Alte der Frauen den Vorzug gaben, denen sie in der That gefährlich zu werden begannen. Im Jahre 1626 brachte die Fürstin Aldobrandini den zwischen Costisten und Cecchisten ausgebrochenen Streit, der durch einen Wettkampf der beiden Sängerinnen in der Oper La catena d'Adone von Ottavio Tronsarelli zum Austrag gebracht werden sollte, um dem hierbei voraussichtlichen Skandale vorzubeugen, dadurch zum Abbruch, daß sie das Auftreten beider verhinderte und die in Frage stehenden Rollen nun durch Castraten gesungen wurden. Im Jahre 1640 konnte Italien bereits die Höfe und die katholischen Kirchen der großen Städte Europa's mit Castraten versorgen.

Die musikalischen Erfolge, welche dieselben erzielten und der Gewinn, mit dem diese Erfolge verbunden waren, wurde besonders der

---

[1]) Siehe über ihn: Lindner, Zur Tonkunst. Berlin 1864.

[2]) Ambros, Geschichte der Musik. 4. Bd. S. 339.

Entwicklung der Oper verderblich. Er trug mit zur Demoralisirung und zu den Verirrungen derselben in's Geschmacklose bei. War es schon unnatürlich, diese Opfer der schnödesten Gewinnsucht oder des crassesten Aberglaubens (denn man betrachtete die Castration wohl auch, dem mönchischen Gelübde der Enthaltsamkeit gleich, als ein der Kirche geweihtes und darum Gott wohlgefälliges Werk), zu Vertretern von Gefühlen und Leidenschaften gemacht zu sehen, die in ihnen doch grade im Keime erstickt worden waren, so war es doch noch geschmackloser, sie als Repräsentanten männlicher Kraft, männlicher Tapferkeit im Gegensatze zu den schönen Altstimmen der Italienerinnen in den höchsten Stimmlagen singen zu hören.

Von jeher ist keine Kunst so sehr mit Lastern befleckt worden, als die theatralische. Die Italiener haben hierin aber selbst noch die Römer zu überbieten gewußt. Die Castration und der Umfang, den dieses Verbrechen bei ihnen gewann, wird ein ewiger Schandfleck in ihrer Sittengeschichte bleiben. Sie machten aber auch diejenige Kunst, welche mehr als jede andere mächtig ist, die Seele des Menschen über das Gemeine der Wirklichkeit zu erheben, zu einer Pflanzschule des Lasters und der Intrigue. Sie benutzten die Kunst des Gesanges dazu, dem Courtisanenthum einen neuen Reiz, eine neue Anziehungskraft zu verleihen. Neben den eigentlichen Gesangsschulen, durch die sich Italien in der Welt berühmt und um die Welt verdient machte, wucherten in Venedig, Turin, Mailand, Neapel, Rom, Bologna, auch solche empor, welche die Gesangsnovizen in den Künsten und in dem Berufe des Courtisanenthums ausbildeten, dessen ansteckendes Gift sich bald über fast alle Höfe Europa's verbreitete[1]). Dies ist freilich nicht sowohl der Natur und dem Charakter des italienischen Volkes, als der Mißwirthschaft, der es verfallen, zur Last zu legen. Auch machten sich alle übrigen Länder, welche diese Uebel begünstigten, an ihnen mit schuldig. — Wohl suchten einzelne Regenten denselben zu steuern, in welchem Sinne wohl auch das Verbot zu betrachten ist, welches Clemens XII. (1730—40) gegen das Auftreten von Frauen auf den römischen Bühnen erließ. Allein der Nutzen, welchen dasselbe auf der einen

[1]) F. W. Barthold, Die geschichtlichen Persönlichkeiten in J. Casanova's Memoiren. Berlin 1846. I. S. 48.

Seite hervorgebracht haben mag, ward reichlich dadurch wieder aufgewogen, daß nun das Caſtratenthum zu noch erhöhterem Anſehen und zur vollen Herrſchaft über die Bühne gelangte.

Immer ſchon, und mehr, als in allen übrigen Ländern war bei den Italienern auch die auf die Schauluſt berechnete Seite der theatraliſchen Kunſt ausgebildet worden, daher ſich bei ihnen die mimiſche Seite der Schauſpielkunſt, der Tanz und die Choreographie, ſowie das Decorations- und Maſchinenweſen zeitig entwickelt hatten. Tänzerinnen ſcheint es ſchon früh auf der italieniſchen Bühne gegeben zu haben. Der Tanz durfte den dramatiſchen Spielen bald eben ſo wenig fehlen, wie Muſik und Geſang. Daher auch faſt jede Schauſpielergeſellſchaft eine Tänzerin und eine Sängerin hatte. Der Tanz bildete ſehr bald die Grundlage der ganzen ſchauſpieleriſchen Ausbildung, und beſonders die Schauſpielerinnen ſuchten immer bis zu einem gewiſſen Grad zugleich Tänzerinnen und Sängerinnen zu ſein. Im 16. Jahrhundert war die Kunſt des Tanzes in Italien zu ſolcher Entwicklung gebracht, daß die franzöſiſche Jugend dahin wallfahrtete, um tanzen zu lernen. Zu Ausgang des 15. Jahrhunderts hatte faſt jedes Schauſpiel am Schluſſe des Actes ſeinen balletartigen Tanz (eine Moresca). Doch ſchon im Orfeo des Poliziano tritt er als dramatiſcher Beſtandtheil auf. Als dramatiſcher Tanz ſcheint er anfänglich wohl immer vom Geſang begleitet geweſen zu ſein. Wie ſich die Sänger in den Zwiſchenacten oft ſelbſt mit dem Inſtrument begleiteten, begleiteten wohl auch die Tänzer ihre mimiſchen Bewegungen ſelbſt mit Geſang. Wenigſtens wurde es als Neuheit befunden, daß Guarini Tanz und Geſang in ſeinem Paſtor fido von einander getrennt hatte. Auch behielt das Ballet noch lange dieſen Charakter (Singballet). Baltazarini, welcher das Ballet in Frankreich einführte, ſcheint ihm auch erſt die ſelbſtſtändigere Form gegeben zu haben. Von hier verbreitete es ſich über faſt alle Höfe Europa's.

Tanz, Auf- und Einzüge, Schaugepränge, Mummenſchanz bildeten in Italien überhaupt den Schmuck jedes Feſtes und zwar ſchon lange, ehe ſie Raum auf der Bühne gewannen. Die zeichnenden und die techniſchen Künſte, Decorations- und Maſchinenweſen, wirkten ſchon hierbei mit und erlangten eine hohe Ausbildung. Die bedeutendſten Künſtler verſchmähten es nicht, ihre Hand dazu dar-

zuleihen. Schon bei einer 1273 zur Feier der Freisprechung vom päpstlichen Banne in Siena veranstalteten Festvorstellung kamen Maschinen und mechanische Künste in Anwendung. Buonamico di Christofano hatte die Decorationen und Maschinen zu jener Darstellung der Hölle gefertigt, welche am 1. Mai 1304 auf Barken im Arno stattfinden sollte und einen so unglücklichen Ausgang nahm. Kein Geringerer als Brunelleschi erfand den kunstreichen Apparat einer von zwei Engelkreisen umschwebten Himmelskugel, von welcher der Erzengel Gabriel niederflog, die Florenz mit Bewunderung erfüllte und noch lange von den Berichterstattern mit Staunen besprochen ward. Auch Cecca machte sich in Florenz durch derartige Erfindungen beliebt und berühmt. Die Berichte der Zeit sind erfüllt von den Beschreibungen der Feste und Aufzüge, bei denen dergleichen Kunstwerke in Anwendung kamen. Von ihnen mögen hervorgehoben werden der Fronleichnamszug, welchen Pius II. 1482 in Viterbo abhielt; die Faschingsumzüge Lorenzo's de' Medici, bei denen der Maler Francesco Granacci sich in ungewöhnlicher Weise auszeichnete; der Carnevalszug, den Bartolomeo Benci zu Ehren der schönen Marietta Strozzi veranstaltet hatte, die Mailänder Feste, die Lionardo da Vinci durch seine Erfindungen verherrlichte, und bei deren einem, zu den Hochzeitsfeierlichkeiten des Herzogs Galeazzo mit Isabella (1483) das Himmelssystem dargestellt wurde, jeder Weltkörper, der sich der Braut näherte, sich erschloß und eine Gottheit hervortreten ließ, um zu ihrem Preise ein von Belliccioni verfaßtes Madrigal zu singen, — was aber wieder Alles in Schatten gestellt wurde durch die Festlichkeiten des Cardinals Riario, durch den Festzug Leo's X. nach seiner Erwählung zum Papst und der zur Feier dieses Ereignisses in Florenz veranstalteten Feste, bei denen auch Andrea del Sarto mit thätig war.

Doch nicht nur bei kirchlichen und weltlichen Festen suchte das Machtgefühl der Großen sich in der Befriedigung der bewundernden Schaulust des Volkes zu genießen, auch wo es blutiger Ernst war, sonnte sich die Kraft und die Macht des Siegers darin. So hielt Alfonso der Große 1443 seinen Einzug in das bezwungene Neapel durch eine Mauerbresche der Stadt auf einem von vier weißen Pferden gezogenen vergoldeten Wagen mit einem ungeheueren Auf-

wand allegorischer Pracht. Derartige Triumphzüge kamen dann auch wieder beim Carneval als bloßes Schaugepränge in Aufnahme, selbst noch der Tod hielt seinen Triumphzug dabei.

Zur Zeit, da das Renaissancedrama eine Revolution des Schauspielwesens verursachte, war demnach das Decorations- und Maschinenwesen schon zu einer solchen Blüthe entwickelt, daß ihm diese mit Vortheil dienstbar werden konnten. Wohl aber war zu befürchten, daß es von der Entwicklung derselben allzusehr überwuchert werden möchte. In der That war schon das erste unter classischem Einfluß entstandene italienische Drama, Poliziano's Orfeo, in hohem Grade auf scenischen Prunk berechnet. Dies war es auch, was die mythologischen Schäferspiele so rasch bei den Großen und an den Höfen in Aufnahme brachte. Als etwas später die Darstellung von Uebersetzungen und Nachahmungen römischer Lustspiele versucht wurde, ward es sofort als Bedürfniß empfunden, dieselben mit Zwischenspielen zu umrahmen, die Gelegenheit zu scenischem Prunk und mechanischen Künsten boten. Diese Umrahmungen, diese Zwischenspiele wurden zu bald nur zur Hauptsache.

Die Bühnen, welche theils im Freien, theils in den Höfen der Paläste, später aber auch in Sälen aufgeschlagen wurden, mußten für die neuen Stücke natürlich eine andere Einrichtung erhalten, als die frühere Mysterienbühne. Man näherte sie der Bühne der Alten an. Bei dem ersten im Schlosse von Ferrara erbauten Theater waren die Sitze der Zuschauer amphitheatralisch geordnet, die Bühne selbst in zwei Theile getheilt, einen vorderen, das teatro, und einen etwas höher gelegenen hinteren Raum, den palco, zu welchem Stufen emporführten und der durch einen Vorhang verschlossen werden konnte, hinter welchem sich der Decorationswechsel vollzog. Auf jenem fanden die Gespräche, die Gesänge der Chöre, die Tänze statt. Zu beiden Seiten des teatro befanden sich Altane, von denen der eine für die vornehmen Zuschauer, der andere für das die Chöre begleitende Orchester bestimmt war. Der Gesang der Einzelpersonen wurde dagegen von Instrumenten begleitet, die hinter der Scene aufgestellt waren.

Die Prinzessin Isabella von Este, in ihrem Berichte über die Feste zur Feier der Vermählung des Herzogs Ercole mit Lucrezia Borgia (1502), gibt an, daß die amphitheatralischen Sitze, die sich

in 13 Reihen erhoben, durch zwei Gänge unterbrochen waren, welche den Zuschauerraum in drei Theile trennten, von denen der mittlere für die Frauen, die beiden seitlichen für die Männer bestimmt waren. Der Zuschauerraum selbst war von der Bühne durch eine mannshohe Brüstung getrennt.

In Florenz, sowie überhaupt in Toscana, erhielten sich während der republikanischen Zeit noch die theatralischen Vorstellungen im Freien. Später fanden sie aber auch hier, mit Ausnahme der volksthümlichen Stegreifspiele, die so, wie überall, nebenher liefen, in geschlossenen Räumen, sei es im palazzo ducale, im palazzo de' priori, dem Saale der accademia fiorentina oder in dem des spedale de' tintori statt.

Was die malerische Ausschmückung der Scene betrifft, so hat man die Decoration von den Jugegni, d. i. von den beweglichen Versatz- und Versenkungsstücken und Flugwerken zu unterscheiden, bei welchen die mannichfaltigsten Mechanismen zum Zwecke der Verwandlung angebracht wurden, und die bisweilen bis zu 100 Personen faßten, mit denen sie sich auf oder nieder bewegten. Sie spielten bei den Intermedien, den mythologischen Spielen, den Ballets und der Oper eine bedeutende Rolle. Die Decoration der Renaissancebühne war anfangs ohne Coulissen und von einem überwiegend architektonischen Charakter. Das Malerische lag hauptsächlich in der perspectivischen Behandlung, die damals noch den Reiz einer neuen Entdeckung hatte. Die Gegenstände, besonders die architektonischen, waren nicht auf die Fläche gemalt, sondern massiv doch in perspectivischer Verkürzung gearbeitet und dann übermalt. So heißt es schon von der Decoration bei der Aufführung der Calandra in Urbino: „Die Scene stellte eine schöne Stadt vor, mit Straßen, Palästen, Thürmen und Kirchen, die Straßen im Relief gearbeitet, die Perspektive aber noch künstlich durch Malerei unterstützt." So heißt es auch noch in einer Beschreibung der Decoration des teatro olimpico in Vicenza vom Jahre 1710: „Die Scene bietet den Einblick in drei praktikable Straßen dar, die perspectivisch behandelt sind, so daß die letzten Häuser derselben nicht über 2 Fuß wirkliche Höhe haben." Dies scheint mit geringen Abweichungen die Einrichtung aller damals im Lustspiel zur Anwendung gekommenen Decorationen

gewesen zu sein. Sabattini[1]) gibt an, daß es Decorationen mit von zwei oder drei verschiedenen Gesichtspunkten aus aufgenommenen Perspectiven oder auch dreifache von einem einzigen Gesichtspunkte behandelte Perspectiven gegeben habe. Obschon bei den Landschaften die Perspective auch eine große Rolle spielte und bei Gärten die geometrischen Anordnungen vorherrschten, so wurden sie doch um vieles freier und malerischer als die architektonischen Prospecte behandelt. Besonders wird dies von der Darstellung der Wolken, des Olymps, des Tartarus gerühmt. Die „maravigliosi"-Prospecte des Baldassare Peruzzi zu der Vorstellung der Calandra im Jahre 1514 zu Rom waren ohne Zweifel von überwiegend architektonischem Charakter, wogegen die im Jahre 1519 von Rafael zu den Suppositi gemalten Decorationen wohl einen freieren malerischen Charakter gehabt haben dürften. Daß Peruzzi der Erfinder der Theaterprospecte gewesen, wird dadurch widerlegt, daß schon bei der obenberührten Aufführung der Calandra in Urbino (1503—8) dergleichen verwendet wurden und nach der Beschreibung des Baldassare Castiglione an den Bischof Conossa zu Tricario von seltener Pracht gewesen sein müssen. In Ferrara zeichneten sich hierin Fino Marsigli, Brosone, Giov. da Imola, Pelegrino da Udine und Dosso Dossi aus; in Florenz etwas später San Gallo und Andrea del Sarto. Sie lieferten z. B. die Decorationen zu der im Jahre 1525 stattfindenden Aufführung der Machiavelli'schen Mandragola. San Gallo stellte auch 1526 die Bühneneinrichtung zur Clizia und 1536 zu dem Aridosio her. Nach ihnen traten Bronzino, Giambologna, Bernardo Buontalenti mit ihren Ingegni und Decorationen hervor[2]). Letzterer lieferte die Decorationen zu Tasso's Aminta. Der Dichter war, sie zu sehen, heimlich nach Florenz gekommen, und wurde so

[1]) In seinem 1638 erschienenen Buch: La maniera di fabriccare i teatri.

[2]) Nähere Auskunft hierüber gibt: Lasca, Descrizione dell' apparato delle commedie ed intermedii, recitate in Firenee nelle nozze di Franeesco de' Medici e Giovanna d'Austria. (Fir. 1565.) — Mellini, Entrata e apparato per le nozze di Francesco I. (Fir. 1566.) — Cecherelli, Descrizioni di tutte le feste e mascherate per il carnevale di 1567. (Fir.) — B. de' Rossi, Apparato e intermedii per le nozze di Cesare d'Este e Virginia de' Medici. (Fir. 1585). u. A.

von Bewunderung ergriffen, daß er davon überwältigt den Maler umarmte. Nach den Plänen Buontalenti's wurde 1585 auch das neue Theater im Palaste der Uffizii gebaut.

Schon 1565 hatte die Akademie der Olympier von dem berühmten Architekten Palladio den Bau des unter dem Namen teatro olimpico bekannten Theaters beginnen lassen. Scamozzi, der es vollendete, errichtete in demselben Style ein kleines Theater in Sabbionetta bei Mantua, Palladio selbst, sowie Sansovino aber noch mehrere Theater in Venedig, in denen, nach Klein, die Gesellschaften der Sempiterni, Accesi und Calza spielten.

Der Zuschauerraum des teatro olimpico ist halbkreisförmig. Die Sitze steigen amphitheatralisch empor und schließen mit einer Collonade ab, deren Zwischenräume Logen bilden. Die Bühne ist in zwei Theile getheilt. Der vordere, welcher den Sprechplatz bildet, ist halbkreisförmig und von dem etwas höher gelegenen durch drei Arkaden getrennt, welche den Einblick in drei praktikable Straßen eröffnen.

Coulissen wurden, wie es heißt, zuerst um 1532 vom Architekten Serlio in Vicenza zur Anwendung gebracht. Das Problem der Verwandlung führte vermuthlich dazu. Diese wurde, wie Sabattini lehrt, auf verschiedene Weise herbeigeführt; theils indem man die Coulissen wie Vorhänge auf- und niederzog, theils die fächerartig übereinander gehefteten Coulissentheile hinauf- oder herabschlagen, oder sie auch an zwei aufrecht gestellten Cylindern in seitlicher Richtung abwinden ließ. Noch eine vierte Art der Verwandlung lernt man aus der Beschreibung einer Darstellung kennen, welche 1596 im Schlosse zu Nantes in Frankreich stattfand[1]), die aber ohne Zweifel auf Italien zurückweist. Hier waren die Decorationen auf Cylindern von fünfeckigen Basen befestigt, welche um eine Achse beweglich waren, so daß man mittelst derselben eine fünffache Verwandlung bewirken konnte. Diese Vorrichtung erinnert an die Periakten der griechischen Theater, die aber nur eine prismatische Form hatten, daher auch nur eine dreifache Veränderung zuließen. Die Verwandlung der Hintergründe nöthigte

[1]) Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au 17. siècle en France. Paris 1869. S. 5.

wohl zuerſt zur Malerei auf bloßen, verſchiebbaren oder rollbaren Flächen.

Wie mangelhaft zu Sabattini's Zeit noch die Mechanik der Verwandlung der Decorationen war, beweiſt die von ihm gegebene Vorſchrift, es immer ſo einzurichten, daß dieſelben unter Begleitung geräuſchvoller Muſik oder während einer lärmenden Scene (auf der Vorbühne) ſtattfinde, damit man das ſtörende Geräuſch der Maſchinen nicht ſo bemerke. Wahrſcheinlich wurde während dieſer Zeit die hintere Bühne durch den Vorhang geſchloſſen. Auch dies fand auf verſchiedene Weiſe ſtatt: theils indem man den Vorhang auf- und niederzog, ſei es nun, daß er oben oder auch unten (wie bei den Römern) befeſtigt war, theils indem man ihn ſeitlich bewegte.

Wie wenig man bei der *Malerei* noch auf dramatiſche Wirkung ſah, geht daraus hervor, daß man nicht nur lebende Gegenſtände, Menſchen und Thiere, auf die Proſpecte malte, was nothwendig einen ſtörenden, vielleicht ſelbſt einen widerſprechenden Gegenſatz zu der bewegten Handlung der Scene bilden mußte, ſondern auch gemalte Thiere auf dieſer erſcheinen ließ. Hierbei iſt die Vorſchrift Sabattini's bemerkenswerth, immer nur wenig bekannte Thiere hierzu zu wählen. Auch die Bewegungen der Wolken und des Meeres ſuchte man ſchon damals hervorzubringen. An Blitz und Donner fehlte es ebenfalls nicht. Allein dies lag noch ganz in der Kindheit; es würde uns heute faſt läppiſch erſcheinen.

So lange die Schauſpiele im Freien ſtattfanden, wurden ſie nur bei Tageslicht dargeſtellt. Dies geſchah anfangs auch ſelbſt in geſchloſſenen Räumen. Allein das natürliche Licht reichte hier bald nicht mehr aus. Nachdem man aber nur einmal zur *künſtlichen Beleuchtung* gegriffen hatte, lernte man, ſo unvollkommen ſie war, auch die ihr eigenen, den künſtleriſchen Wirkungen günſtigen Vorzüge kennen und ſchätzen.

Als Beleuchtungsmittel bediente man ſich anfangs des Oels, oder, weil die Lampen noch mangelhaft conſtruirt waren und einen üblen Geruch verbreiteten, der Wachskerzen und Wachsfackeln. Sabattini gibt dem Oel den Vorzug, empfiehlt, es von guter Qualität zu nehmen und mit etwas Wohlriechendem zu vermiſchen. In den öffentlichen Theatern wendete man aber Talg an. Die Bühne wurde theils von oben, theils von unten, von vorn und von hinten

oder auch von der Seite beleuchtet. Schon im Jahre 1653 wurde gelegentlich einer Vorstellung am savoyischen Hofe die Anwendung farbigen Lichts gemacht. Man hatte nämlich zu Ehren der Herzogin Christine, welche die Flachsfarbe (gris de lin) liebte, ein Ballet, Gris de Lin, arrangirt, dessen Pointe darauf hinauslief, daß Amor, der von der Binde befreit werden wollte, die seinen Augen so lange den Anblick der Welt entzogen gehabt, von Juno befragt wurde, in welchem Lichte er dieselbe wohl wieder zu sehen wünsche. Er wählte natürlich das gris de lin, worauf die Decoration plötzlich in entsprechender Weise beleuchtet wurde. — In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt dann die Beleuchtung der Bühne durch die Erfindung reflectirender Lampen eine wesentliche Verbesserung, eine solidere Basis aber doch erst durch die hierauf gerichteten Untersuchungen Lavoisier's.

Die Entwicklung des Decorationswesens, sowie überhaupt der Bühne war bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts hauptsächlich durch die Intermedien, die mythologischen Schäferspiele und die Ballete gefördert worden. Die Oper sollte ihm aber nun auch noch einen neuen Aufschwung verleihen.

So viel mir bekannt, ist das erste Opernhaus 1637 in Venedig entstanden. Es war das teatro di S. Cassiani, wie fast alle Theater dieser Stadt nach dem Kirchspiel benannt, in dem es gebaut wurde. Benedetto Ferrari, Dichter und Virtuos, und der Componist Francesco Manelli da Tivoli waren die Unternehmer des Baues, und, wie Ambros sagt, die ersten Impresarii[1]). 1638 folgte der Bau des Theaters von Modena, 1639 der des Theaters von S. Giovanni e Paolo in Venedig. Ebendaselbst entstanden 1649 S. Apostoli, 1651 S. Aponal., 1670 S. Gregorio, 1677 S. Angelo, 1678 S. Giovanni Chrisostomo, 1699 S. Fantin, 1710 S. Samuele — mithin in der einzigen Stadt Venedig innerhalb 80 Jahren 9 neue Opernhäuser, zu denen noch die alten Schauspielhäuser S. Moise und S. Luca hinzukamen, welche, das erste 1641, das letzte 1661, ebenfalls in Opernhäuser umgewandelt worden

[1]) A. a. O. 4. S. 361. Ihre Truppe bestand aus Maddalena Manelli, der Gattin des Componisten, Felicita Uga, Francesco Angelletti, Antonio Pauni, Giambattista Bisarei und Francesco Pisarini.

waren. Doch scheinen diese Theater nicht alle gleichzeitig geöffnet worden zu sein; wenigstens sagt Riccoboni[1]), daß für gewöhnlich nur in 8 Theatern gleichzeitig gespielt worden sei, von denen 4 für die Komödie, 4 für die Oper benützt wurden. Dieses Verhältniß war aber nicht immer so günstig für das recitirende Drama. Es finden sich Angaben, welche von 6 Opernhäusern auf 2 Schauspielhäuser sprechen.

Zu den Architekten, welche sich um den Theaterbau und das Decorationswesen Verdienste erworben, gehört Jacopo Torelli aus Fano, welcher sich durch seine Verbesserungen der Verwandlungsmechanik im teatro S. Giovanni e Paolo in Venedig großen Ruhm, aber auch viele Neider erwarb, die sich an ihm sogar durch Verstümmelung der Hand rächten. Er ist ferner bekannt durch das Théâtre du petit Bourbon, das er im Auftrage des Cardinals Mazarin einrichtete[2]). Auch ist von ihm noch ein Theater in seiner Geburtsstadt erhalten, nach welchem er dann ein Theater in Wien baute. Dieses wurde das Muster für viele andere. Fast gleichzeitig erlangte der Ferrarese Carlo Pasetti durch seine Theaterbauten und Maschinen große Berühmtheit. Er blühte um 1650—60. Nicht minder berühmt war der Architekt Aldrovandini, welcher sich ebenfalls um die Verbesserung der Verwandlungsmechanik und durch den Bau eines Theaters in der herzoglichen Villa Colorna bei Parma verdient gemacht hat. Ein Verwandter desselben, Pompeo Aldrovandini, 1666 zu Bologna geboren, 1739 gestorben, war in Turin, Wien, Dresden als Architekt am Theaterwesen beschäftigt. Als Decorationsmaler war auch noch dessen Vetter Tommaseo Aldrovandi beliebt.

Eine andere Künstlerfamilie, die sich durch ihre Bemühungen um das Theaterwesen auszeichnete, ist die der Galli, nach ihrem Stammort Bibbiena genannt. Francesco (1659—1739) baute das Theater zu Verona und das Theater Alberti in Rom. Auch in Wien hat er unter Leopold I. ein großes Theater erbaut. Er wurde von Joseph I. zum Hofarchitekten ernannt. Er hinterließ

---

[1]) Réflexions ꝛc. S. 19.

[2]) Die Abbildungen der Decorationen zur Finta Pazza erschienen von ihm Paris 1645.

auch ein Werk: „Architettura maestra dell' arti che le compongono.“ — Nach den Riſſen des Fernando Galli (1653 geb.) wurde in Prag zur Krönung Karl's VI. ein prachtvolles Theater gebaut. Er gab verſchiedene Werke mit Abbildungen ſeiner Decorationen und Erfindungen heraus, ſo Varie opere de prospettiva inventate da F. Galli Bibbiena und: Architettura e prospettive di Francesco Galli Bibbiena (1740). Seine Decorationen wurden wegen der maleriſchen Behandlung der Perſpective gerühmt, die ihm den Namen des Paul Veroneſe der Bühne eintrug. Auch die venezianiſche Familie Mauri nimmt in der Geſchichte des Bühnenweſens eine geachtete Stellung ein. Die Brüder Gasparo und Pietro blühten von 1670—90, Aleſſandro und Girolamo Mauri wurden unter Anderem 1717 zum Baue des großen Opernhauſes nach Dresden berufen.

Die Einrichtung aller dieſer Opernhäuſer näherte ſich ſchon den heutigen an. Die Bühne war mehrentheils eintheilig, das Orcheſter lag vor der Bühne, bisweilen ſo tief, daß es den Zuſchauern unſichtbar blieb, wie bei dem großen Opernhauſe in Dresden. An das leiſe aufſteigende Parterre ſchloß ſich ein Logenbau von 3, 4, ja in Venedig ſogar bis von 7 Rängen, meiſt der oblongen Form der Theater folgend, zuweilen auch, wie in dem Theater zu Modena, in einer dem Halbkreis ſich nähernden Rundung. Das Theater von Parma galt zu Riccoboni's Zeit für das ſchönſte. Es war ganz amphitheatraliſch gebaut. Das Mailänder galt für das größte. Das umfänglichſte der damaligen Theater von Venedig faßte 1400 Perſonen. Die Maſchinen- und Decorationskunſt zog das Publicum bald noch mehr als Muſik und Geſang an. Das Theater gerieth immer mehr unter die Herrſchaft des Decorateurs und Maſchiniſten. Den Höhepunkt dieſer Richtung ſcheint die Oper La divisione del mondo zu bezeichnen, welche der Marcheſe Rangoni 1675 auf dem Theater S. Salvatore aufführen ließ. Man ſah darin alle Theile der Erdkugel ſinnbildlich durch Maſchinen der wunderlichſten Erfindung verſinnlicht. Im Catone in Utica ward dem Julius Cäſar ein Schauſpiel gegeben, bei welchem ſich in der Luft eine Kugel aus der Tiefe des Theaters vorwärts bewegte, bis ſie vor Cäſar angekommen in drei Theile zerſprang, welche die zu ſeiner Zeit bekannten drei Theile der Welt veranſchaulichten, während in dem ganz von

Gold und Edelsteinen glänzenden Inneren der Kugel ein Orchester der ausgezeichnetsten Musiker sichtbar wurde.

Nach Riccoboni war die Theilnahme der Zuschauer in den Theatern meist eine leidenschaftlich ungestüme. Der Beifall sprach sich in viva-Rufen und Applaus, das Mißfallen in dem Zuruf „va dentrò!“ aus, doch fehlte es auch zuweilen nicht an Schimpfworten und Werfen mit Früchten.

In Venedig zahlte man 16 Sous für den Eintritt und 10 Soûs für den Sitzplatz. Logen wurden nur im Ganzen vergeben. Man miethete sie theils für das ganze Jahr oder auch für den Tag. Die Preise richteten sich im letzten Falle nach der Beliebtheit des Stückes. In Venedig spielte man vom Monat October bis Anfang der Fasten, in den Städten der Lombardei meist nur im Frühling. In Rom, wie schon berührt, nur die letzten acht Tage des Carnevals. In Venedig gingen die vornehmen Cavaliere meist nur maskirt in's Theater, die Courtisanen, die in einem der höheren Ränge saßen, ebenfalls. Die achtbaren Frauen, insbesondere die von Stande, dagegen stets ohne Maske. — Riccoboni erzählt, daß man in früherer Zeit einer ersten Singstimme für die Saison nur bis zu 120 écus oder 600 Francs zahlte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts war dieser Preis bis auf 12 000 Francs gestiegen. Farinelli erhielt etwas später in London 2500 Pfd. Sterl. für das Jahr; Faustina Bordoni (nach Barthold[1]) bis zu 150 Pfd. Sterl. für einen einzigen Abend (?).

Die Ausrichtung der theatralischen Feste an den Höfen war von jeher mit einem zur Wirkung ganz unverhältnißmäßigen Aufwand betrieben worden. Es war auch der Grund, weshalb die Fürsten sich von diesen Vergnügungen mehr und mehr wieder zurückzogen, zumal der Luxus und die Kosten immer größer geworden waren. So soll 1647 die Einrichtung der Oper Orfeo zu Paris nach einer Flugschrift der Zeit 500 000 Frcs., nach anderen Angaben sogar eine Million[2]), die der Oper Circé unter Baltazarini (1581) aber 3 600 000 Frcs. gekostet haben[3]). Die Opern in Wien

[1]) A. a. O. S. 46.

[2]) Siehe Celler a. a. O. S. 75.

[3]) Celler, Les origines de l'opéra, Paris, Librairie académique.

koſteten unter Karl VI. faſt immer um 60 000 fl. Die Kurfürſten von Baiern, Sachſen und der Pfalz, die Herzöge von Würtemberg waren nicht minder verſchwenderiſch. Doch auch die italieniſchen Fürſten blieben gelegentlich nicht dahinter zurück.

XI.

Die Oper im 18. Jahrhundert.

Fortſchritte der Muſik; Viadana; Cariſſimi; Corelli. — Die Oper Lully's. — Fortſchritte der italieniſchen Opernmuſik; Stradella; Scarlatti; die venetianiſche Schule. — Operndichtung; Stampigli; Apoſtolo Zeno. — Seine Reform; die hiſtoriſch-heroiſche Oper. — Die Liebe und das Wunderbare in Drama und Oper. — Nachgiebigkeit gegen die Impreſarien, Maſchiniſten und Sänger. — Das teatro alla moda des Benedetto Marcello. — Metaſtaſio; ſein Verhältniß zur Bulgarelli; erſte Erfolge; Berufung nach Wien; Charakteriſtik ſeines Schaffens und Wirkens; Verſchiedenheit ihrer Beurtheilung; ſeine Nachfolger. — Kampf der italieniſchen Oper mit der deutſchen; Piccini. — Die opera buffa; Zwiſchenſpiele; Pergoleſe, Logroscino und ihre Nachfolger. — Die Dichter der opera buffa; Caſti; Lorenzi. — Einwirkungen der opera buffa auf die opera seria und die Geſangskunſt. — Blüthe der letzteren.

Der Aufſchwung, welchen die Oper gegen Ausgang des 17. Jahrhunderts in Italien nahm, beruhte zum Theil auf der natürlichen Reaction, die ihr Verfall in allen denen hervorrief, welche an ihrer Entwicklung ein ernſteres Intereſſe nahmen — er forderte zu einer Reform derſelben auf; mehr aber noch trug, wie dies ja faſt bei jedem Fortſchritt der Fall iſt, das Hervortreten ausgezeichneter Talente mit dazu bei. Doch hatte dieſe Reform noch überdies zwei verſchiedene Quellen; wie es ja zwei verſchiedene Künſte ſind, welche an ihr vorzugsweiſe betheiligt erſcheinen, die Muſik und die Dichtung. Auch ging eine jede unabhängig von der anderen aus. Die der Muſik, welche vornehmlich auf den Fortſchritten, die ſie inzwiſchen außerhalb des Theaters gemacht hatte, ſowie auf der Entwicklung einer eigenen Oper in Frankreich beruhte, ging der der Dichtung der Zeit nach voran, welche hierzu die Anregung hauptſächlich von dem Aufſchwung der franzöſiſchen dramatiſchen Dichtung empfing. Auch verfolgten beide ein anderes Ziel, ſo daß ſie ſich in einem beſtimmten

Umfange entgegenwirkten. Denn die Musik strebte sich unabhängiger, nicht sowohl von der Dichtung, als von dem Wortlaute derselben zu machen. Die Dichtung suchte dagegen ihre verloren gegangene Herrschaft über die in der Oper mit ihr zusammenwirkenden Künste, daher auch über die Musik wieder herzustellen. Beide kamen aber darin überein, die Oper, welche fast ganz in den Händen der Decorationsmaler, Maschinisten, Impresarien und der Gesangskünstler war, diesen wieder zu entreißen und sich und ihren höheren Zielen unterzuordnen.

Die vorerwähnten Fortschritte, welche die Musik seit Monteverde gemacht, waren in der That außerordentliche. Viadana hatte sie vollends aus den Fesseln der contrapunktistischen Behandlung, d. i. der mittelalterlichen Scholastik befreit, nachdem er erkannt, „daß ein streng contrapunktistisches Aussetzen der einzelnen Stimmen in der Begleitung nicht immer nöthig sei, wenn nur der entsprechende Accord da und mit dem vorangehenden und nachfolgenden Accorde richtig verbunden ist." — Carissimi vollzog dann die Trennung der noch ganz mit dem Recitativ verwachsenen Cantilene und bildete diese zur Arie aus. Corelli, welchen man den Begründer des Violinspiels genannt, stellte die orchestrale Bedeutung dieses Instrumentes in's volle Licht.

Von kaum minder förderndem Einfluß auf ihre Entwicklung in Italien war aber die eigenthümliche Form, welche die Oper unter den Händen Lully's in Frankreich gewonnen hatte. Lully (1633—87), von Geburt Florentiner, wurde bei seinen Operncompositionen hauptsächlich durch das Studium der Florentiner Musikschule geleitet. Besonders gewann Cavalli Einfluß auf ihn, zu dessen Serse er gelegentlich der Vermählung Ludwig's XIV. die Balletmusik schrieb. Sein Fortschritt lag vornehmlich darin, daß er das Recitativ durch dramatisches Pathos und angemessenere Accentuation zu beleben suchte, im Gegensatze zu demselben ein leichtflüssiges, volksthümlich-französisches Element in die Tänze und Chöre einführte und den orchestralen Theil der Oper weiter ausbildete, wie er denn an die Stelle der alten kurzen Toccata die zweitheilige Ouverture gesetzt hat.

Franzosen, wie Italiener haben immer den Einfluß, wenn schon nicht ganz leugnen, so doch herabsetzen wollen, den sie wechsel-

seitig von einander erfuhren. Es ist aber doch wohl kein Zweifel, daß Frankreich damals eine nicht unerhebliche Einwirkung auf Italien ausgeübt hat. Die Blüthe, welche zu dieser Zeit die Künste und Wissenschaften in jenem Lande gewonnen, verbunden mit dem Nachdruck, welchen das politische Uebergewicht den von ihr ausgehenden Wirkungen gab, erklärt es allein. Der Hof von Versailles war der Wallfahrtsort der Vornehmen, sowie der Männer von Geist aller Länder, das Muster und Vorbild fast aller Fürsten und Höfe Europa's geworden — wie hätte da wohl bei den intimen Beziehungen, die zwischen ihm und Italien noch insbesondere stattfanden, ein Einfluß ausbleiben können? „Luigi Rossi, Arcangelo Corelli und andere geschickte Italiener — heißt es daher bei Arteaga[1]) — brachten aus Frankreich weit deutlichere und bestimmtere Begriffe von der Harmonie in ihr Vaterland zurück. Sie verbanden nach dem Geschmacke des Lully richtigere Abschnitte mit ihr, warfen die übrige Künstelei weg und ließen sie mit mehr Genauigkeit und Lebhaftigkeit des Zeitmaßes fortschreiten." Die Aufnahme der französischen Ouverture ist ein weiterer Beweis.

Die Einwirkung all dieser Fortschritte auf die italienische Oper trat schon bei Cesti, noch mehr bei Alessandro Stradella hervor. Am glänzendsten, eigenartigsten und gradezu epochemachend aber bei Alessandro Scarlatti (geb. 1649 zu Trapani, gest. 1725), dem Gründer der neapolitanischen Schule. Bis zu ihm hatte die Musik in der Oper fast ganz im Banne des Wortlauts gelegen. Das melodiöse Element hatte bei dieser Art der recitativischen Behandlung zu keiner freieren selbständigen Entwicklung gelangen können. Es hatte nur zur Belebung des Recitatives beigetragen, demselben zum Schmucke gedient, ihm hier und da den Charakter der Cantilene gegeben oder sich höchstens in ganz schüchternen Ansätzen als Arioso hervorgewagt. Scarlatti befreite die Melodie aus diesem Zwange, er setzte dem Recitativ die Arie entgegen und gab dieser zugleich eine bestimmte Gliederung. Er bildete aber auch den orchestralen Theil der Oper mehr aus, indem er ihm das Streichquartett zu Grunde legte, dem Klangcolorit mehr Aufmerksamkeit zuwendete und der französischen Ouverture eine dem

[1]) A. a. O. S. 14.

Grundcharakter seiner Musik, welcher der der Bewegtheit und Leichtflüssigkeit war, entsprechende Form gab. Die Franzosen hatten dieselbe zwar jetzt auch schon zu drei Theilen entwickelt, so jedoch, daß zwei langsamere Theile den bewegteren Mittelsatz einschlossen. Scarlatti kehrte dieses Verhältniß gradezu um, indem er den langsameren, getragenen kurzen Mittelsatz in zwei bewegtere, lebhaftere Theile einfügte.

Die Wirkung dieser Neuerungen wurde damals als eine ganz außerordentliche erachtet. Auch erhielt die Musik erst hierdurch diejenige Freiheit, welche einen wahrhaft charakteristischen dramatischen Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften zuließ und sie befähigte, ihren vollen sinnlichen Zauber und Reiz zu entfalten. Dies mußte um so fühlbarer werden, je größer und fruchtbarer Scarlatti's Talent und Erfindungskraft waren. Soll er doch Hunderte von Messen, Motetten, Oratorien, Cantaten, und an 100 Opern geschrieben haben, welche für längere Zeit alle Bühnen Europa's beherrschten[1]). Sogar seine berühmten Zeitgenossen Legrenzi und Lotti konnten sich seinem Einflusse nicht ganz entziehen, der noch lange durch die treffliche Schule nachwirkend war, die er begründete und aus welcher Meister wie Durante und Astorga, ausschließlich für Kirchenmusik, und wie Leonardo Leo, Francesco Feo, Niccolò Logroscino und Adolf Hasse für sie, wie für die Oper hervorgingen.

Es ist jedoch kaum ein großer und epochemachender Fortschritt in's Leben getreten, welcher seines Erfolges wegen, nicht auch in einseitiger und in äußerlicher Weise ergriffen worden wäre. So ist auch Scarlatti nicht dafür verantwortlich zu machen, daß die späteren Operncompositionen der von ihm gegründeten neapolitanischen Schule immer mehr auf bloßen äußerlichen Melodienreiz ausgingen und seelisch und geistig immer leerer wurden.

Was die Dichtungen betrifft, so waren es hauptsächlich zwei Einwendungen, welche man gegen dieselben erhob; denn einerseits beschuldigte man sie, zu sehr einen immer geschmack- und sinn-

---

[1]) Zu seinen beliebtesten Opern gehörten: Teodora (1693), Il trionfo della libertà (1707), Il martirio di Santa Cecilia (1709), Tigrane (1715), Carlo, Re d'Allemagna.

loſer werdenden Decorationsprunk zu fördern, andererſeits, in eben ſo geſchmackloſer Weiſe komiſche und tragiſche Elemente mit einander in der Operndichtung zu vermiſchen. Das letztere ſchreibt Arteaga beſonders dem Cicognini zu und ſoweit mir die Texte deſſelben bekannt geworden ſind, hat dieſer hierin allerdings kein gutes Beiſpiel gegeben, obſchon der ganz akademiſche Arteaga ſelbſt noch die ſchicklichſte Verbindung des Ernſten und Heiteren abgelehnt haben würde. Das Signal zur Reform kam auch hier wieder von Frankreich und es waren nicht wenige, welche den Erfolg der Lully'ſchen Opern weit mehr den Texten des Quinault, als der Muſik des erſteren zuſchrieben. Er begünſtigte jedoch noch immer die mythologiſchen Stoffe, wogegen das erſte Symptom einer Reform der Operndichtung in Italien ſich hauptſächlich durch die Aufnahme hiſtoriſcher Stoffe und durch Vereinfachung des Decorationswechſels kennzeichnet. Daß die Aufnahme hiſtoriſcher Stoffe allein zu keiner nennenswerthen Verbeſſerung geführt haben würde, beweiſt nicht nur Cicognini ſelbſt wieder, dem man die erſte heroiſche Oper zugeſchrieben hat, ſondern noch mehr der fruchtbarſte Operndichter jener Tage, Matteo Noris, der vorzugsweiſe hiſtoriſche Stoffe zu ſeinen vielen Operndichtungen wählte und doch ſeiner zügelloſen und bizzaren Erfindungen wegen berüchtigt war. Ein Fortſchritt zum Beſſeren zeigte ſich dagegen in den Arbeiten des Silvio Stampigli, welcher am kaiſerlichen Hofe zu Wien als Operndichter angeſtellt war, noch mehr aber in denen ſeines berühmten Nachfolgers Apoſtolo Zeno, der ohne Zweifel den entſcheidendſten Einfluß auf die Hebung der damaligen Operndichtung in Italien ausgeübt hat, wozu die übrige Bedeutung dieſes Mannes noch beitrug.

Apoſtolo Zeno[1]), aus altadeligem Geſchlechte entſtammend, wurde am 11. December 1668 zu Venedig geboren. Er verlor frühzeitig den Vater, welcher ihm durch den zweiten Gatten der Mutter, den Senator Pier Antonio Cornaro aber erſetzt wurde, der im Vereine mit dem Biſchof von Capo d'Iſtria, einem Schwager der Mutter, ſorglich zum ſeine Erziehung bemüht war. Das

[1]) Francesco Negri, Vita di Ap. Zeno. 1816. S. auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 126. — Seine dramatiſchen Werke, von Gozzi herausgegeben, erſchienen in Turin, 1744. 10 Bde.

poetiſche Talent des Jünglings entwickelte ſich früh. Bereits mit 17 Jahren trat er mit einer kleinen epiſchen Dichtung L' incendio di Veneto hervor, welcher raſch mehrere andere folgten. Inzwiſchen vernachläſſigte er aber auch ſeine gelehrten Studien nicht, ſo daß er ſpäter zu den bedeutendſten Gelehrten der Zeit gehörte. Beſonders erwarb er ſich um die Literaturgeſchichte große Verdienſte[1]).

Die Oper, mit welcher Apoſtolo Zeno 1689 debütirte, Gl' Inganni felici, unterſcheidet ſich noch wenig von den übrigen paſtoralen Opern der Zeit. Sein Temistocle (1696 im Auftrage Kaiſer Leopold's gedichtet) ſchlug zwar die Bahn der hiſtoriſchen Oper ein, doch ſpielte die Liebe zum Nachtheil des ihn beſeelenden hiſtoriſchen Pathos noch immer eine zu vorherrſchende Rolle. Erſt in ſeinem Lucio Vero (1700) ward die neue Gattung, die hiſtoriſch-heroiſche Oper, wahrhaft begründet. Ihm folgten Pirro (1704), Astarto (1705), Agrippa (1706), L'amor generoso (1708) und die mit Pietro Pariati, mit dem er ſich noch öfter zu gleichem Zwecke vereinigte, zuſammen gedichtete Zenobia. Kurz vor dem Erſcheinen der letzteren hatte er in einer an den Pater Bouhours gerichteten Streitſchrift[2]), die großes Aufſehen erregte, die italieniſchen Dichter gegen die von dieſem im Journal de Trévaux erhobene Beſchuldigung der Geſchmackloſigkeit vertheidigt. 1710 eröffnete er dann im Verein mit Maffei und dem Naturforſcher Vallisnieri das Giornale de' Letterati d'Italia, die erſte literariſche Zeitſchrift von Werth in Italien, durch welche dieſe Männer eine Reform der ganzen Literatur in dieſem Lande anſtrebten und ihre Landsleute mit den bedeutendſten literariſchen Erſcheinungen des Auslandes bekannt zu machen bemüht waren.

Schon im Jahre 1696 war vom deutſchen Kaiſer eine Einladung an Apoſtolo Zeno ergangen, als Hofdichter in deſſen Dienſte zu treten. Sie hatte ſich ſpäter wiederholt und auch eine andere Aufforderung dieſer Art vom Markgrafen von Ansbach war noch hinzugetreten. Aber Apoſtolo Zeno hatte ſie ſämmtlich abgelehnt, weil

[1]) Seine wichtigſten Arbeiten dieſer Art ſind: Dissertazioni istorico-critiche e litterarie agli istorici italiani. Ven. 1752. 4 Bde. — Compendio del vocabolario della crusca. 1705. 2 Bde. — Seine Epistola wurden von Monelli Ven. 1785, 6 Bde., herausgegeben.

[2]) Lettera in difesa del Signor Marchese G. G. Orsi e di Torquato Tasso.

er mit seinem Herzen zu sehr am Vaterlande hing. Er begnügte sich lieber mit kleineren Stellen im Dienst dieses letzteren. Zuletzt war der Ertrag derselben aber doch ein zu ungenügender, als daß er der wiederholten ehrenden Aufforderung länger zu widerstehen vermocht hätte. So übersiedelte er denn im Jahre 1718 nach Wien und trat mit einem Gehalte von 4000 fl. als Hofpoet in die Dienste des Kaisers. Den Titel eines *ersten* Hofpoeten lehnte er indeß aus Rücksicht auf seinen Freund und mehrfachen Mitarbeiter Pietro Pariati ab, den er hier neben sich in einer ähnlichen Stellung fand. Wie hoch er aber auch in der Gunst des Kaisers hier stand und wie sehr man bemüht war, ihm in jeder Weise entgegenzukommen, so war die Liebe zu seiner Vaterstadt doch eine zu große, als daß er nicht immer auf's Neue versucht hätte, sich von seinen Verpflichtungen loszulösen. Selbst die wiederholt gewährte Vergünstigung eines längeren Urlaubs vermochte nichts, als seine Sehnsucht zu steigern. 1729 wurde ihm endlich die ersehnte Entlassung zu Theil, nachdem er dem Kaiser zuvor, frei von jedem kleinlichen Neide, als geeignetsten Ersatz den eben aufstrebenden Metastasio empfohlen hatte. Zeno lebte noch über zwanzig Jahre in seinem ihm über alles theuren Venedig, wo er im November 1750 hochgeehrt starb.

Zeno's Ruhm mußte zwar schon bei Lebzeiten gegen den Metastasio's zurücktreten, doch stellte ihn dieser selber sehr hoch. Auch Arteaga, der freilich ein stets bereiter Vertheidiger der Regelmäßigkeit ist, beurtheilte ihn zu seiner Zeit noch sehr günstig. „Unter den vielen Unternehmungen, — heißt es bei ihm — welchen er (Apostolo Zeno) sich zum großen Vortheil seiner Nation unterzog, war auch die Verbesserung des Dramas begriffen. Er verbannte die zügellosen oder vielmehr unanständigen Gewohnheiten, wodurch es entstellt war, und wo er nur im weiten Felde der Geschichte, in der er vorzüglich bewandert war, auffallende Beispiele von Vaterlandsliebe, von rühmlicher Ehrbegierde, von dauerhafter Freundschaft, von Hingebung und Treue in der Liebe, von Mitleid gegen Nebenmenschen, von Größe der Seele in Unglücksfällen, von Klugheit, Stärke und ähnlichen Tugenden fand, suchte er sie stets zum Schmucke des Theaters anzuwenden. Sein Styl ist correct und sich überall gleich, die Erfindung mannichfaltig, die Begebenheiten sind besser vorbereitet, als vor ihm geschah, und das Ganze schreitet

in schöner Ordnung fort. Besonders wurden von ihm geistliche Gegenstände meisterhaft und mit einer vor ihm ganz unbekannten Geschicklichkeit behandelt[1])." Schon er aber tadelt an ihm das bis auf einzelne Ausnahmen Unlebendige und den Mangel an dramatischer Verarbeitung des überladenen, wirr durch einander laufenden Details der Handlung, sowie das Gedehnte des Vortrags. Der Grundfehler lag aber darin, daß Zeno das Wesen der Oper nicht genügend erkannt hatte, daher er das, was mit ihren Mitteln darstellbar war, grade geflissentlich mied, und das darstellen wollte, wozu ihre Mittel nicht ausreichten. Wohl waren die mythologischen Stoffe sehr abgenutzt und auch noch dadurch in Verruf gekommen, daß sie meist in einer alles poetischen Inhalts baaren Weise zur Darstellung gebracht und nur als Mittel für die Entfaltung einer nicht selten ganz scurrilen Pracht behandelt wurden. Allein Zeno und seine Nachfolger übersahen doch ganz, daß dieser ohne Zweifel einseitig und fehlerhaft gewordenen Behandlung ursprünglich eine sehr richtige Einsicht zu Grunde lag. Der menschliche Geist fordert neben der Befriedigung des Verstandes und des Gemüths auch eine Befriedigung der Phantasie und der geistigen Sinne und je mehr die Oper, ihrer Natur und ihren Darstellungsmitteln nach, in der Befriedigung der ersteren, daher auch in der Darstellung historischer Stoffe in Bezug auf Belehrung und sittliche Läuterung hinter der Tragödie zurückbleiben muß, weil eine solche Darstellung am zweckmäßigsten durch Begriffe und in der unmittelbarsten sinnlichen Form dieser letzteren, d. i. durch Rede, nicht aber in der nur mittelbaren des Tons, d. i. durch Gesang, zu erreichen ist, um so mehr findet sich die Oper auf einen der unmittelbaren Wirklichkeit enthobenen Boden, auf das Gebiet des Wunderbaren, des Romantischen verwiesen, auf dem die Phantasie und die geistigen Sinne ihr Recht fordern. Die historischen Begebenheiten enthalten zwar ebenfalls Empfindungen und Leidenschaften, welche an sich der musikalischen Darstellung fähig sind, allein sie sind hier fast immer mit Zwecken verbunden und ihnen untergeordnet, bei deren Darlegung und Verfolg Verstand und Vernunft die vorherrschende Rolle spielen und für welche sich daher auch die Sprache des Gesanges nicht so gut

[1]) A. a. O. II. S. 58.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

eignet, wie die der Rede. Die hiſtoriſche Oper wird ſich daher, um den für ihre Darſtellungsmittel geeigneten Boden zu gewinnen, immer ſo viel als möglich auf das Gebiet des Romantiſchen hinüberſpielen, romantiſche Elemente in ſich aufnehmen müſſen. Ein ſolches Element iſt vorzugsweiſe die Liebe. Es iſt aber zugleich dasjenige Pathos, welches, um äſthetiſch bedeutend ſein zu können, mit einer großen, jedes andere Pathos ausſchließenden Stärke auftreten muß. Ebenſo wie jedes eigentliche hiſtoriſche Pathos das Pathos der Liebe ſich unterzuordnen hat, woraus ſich ergibt, daß Zeno, indem er die Liebe, wo ſie nicht die herrſchende Leidenſchaft war, von ſeinen hiſtoriſchen Dichtungen möglichſt auszuſchließen ſuchte, zwar vom Geſichtspunkt des hiſtoriſchen Dramas ganz Recht hatte, dafür aber an muſikaliſcher Bedeutung verlor, Metaſtaſio dagegen, indem er der Liebe überall Raum ſchaffte, zwar um ſo viel muſikaliſcher in ſeinen Dramen erſcheint, aber meiſt auf Koſten ihrer hiſtoriſchen Bedeutung und Wahrheit.

Wenn die Theoretiker der damaligen Zeit, ein Gravina, ein Muratori u. a. nach dem Vorgange des Aeſchylos, Sophokles und Ariſtophanes die erotiſche Liebe nicht nur von der hiſtoriſchen Tragödie, ſondern überhaupt von dem Drama, daher auch von der Oper ausgeſchloſſen ſehen wollten, ſo war dies, was das erſtere betrifft, eine Einſeitigkeit, was aber das letztere angeht, zugleich noch ein völliges Verkennen des Weſens der Muſik überhaupt. Es war dann wenigſtens folgerichtiger, wie Muratori that, der Oper überhaupt jede Berechtigung abzuſprechen und die Rückkehr zur früheren Würde des Dramas von ihrer Unterdrückung abhängig zu machen.

Wenn das Romantiſche und Wunderbare aber auch als der geeignetſte Boden für die Oper erſcheint, ſo bedingt dies darum noch keineswegs, daß ſie auf dem der Wirklichkeit gar nicht gedeihen könne. Dies wird ſchon allein durch das Daſein der komiſchen Oper widerlegt, die ſich faſt ganz auf dem Boden der Wirklichkeit, und zwar der allerunmittelbarſten, entwickelt hat. Wohl aber wird hierdurch gefordert, daß der der Wirklichkeit entnommene Vorgang, die für ihre Darſtellungsmittel geeignete Beſchaffenheit haben muß was der komiſche Vorgang im Allgemeinen ſchon dadurch hat, daß

wir im Scherz eher geneigt sind, uns über die Bedingungen des Wirklichen hinwegzusetzen, worauf die Burleske beruht.

Andererseits wird man das Wunderbare, nicht wie dies bisher und auch später so oft noch geschah, schlechthin mit dem Sinnlosen, ja Unsinnigen verwechseln dürfen, da es vielmehr im höchsten Grade sinnvoll sein muß, um außer der Phantasie und den geistigen Sinnen auch noch Gemüth und Vernunft befriedigen zu können. Es wird sich im Wunderbaren, wie in einem Bilde, eine Wahrheit enthüllen müssen, welche vom Zauber desselben umglänzt und der Wirklichkeit, von der es doch erst abgeleitet worden, entrückt, ja gleichsam in eine höhere Ordnung der Dinge gehoben, doch auf sie immer noch anwendbar ist. Mit einem Worte: das Wunderbare wird immer nur als Symbol der Wahrheit erscheinen dürfen, wie dies im höchsten Sinne in Goethe's Faust, in Shakespeare's Hamlet der Fall, daher diese Dichtungen, obschon in ihnen das Wunderbare Eingang gefunden und sie durchaus romantisch sind, uns gleichwohl für die ersten aller neueren Tragödien, erfüllt von den höchsten Wahrheiten, gelten.

An irgend einen Ersatz für das aus der Oper entfernte Wunderbare mußten Zeno und seine Nachfolger um so mehr denken, als dies den Ansprüchen der Maschinisten und Decorateurs, sowie denen des mit ihnen hierin im Bunde stehenden Publicums entsprach. Zeno suchte und fand diesen Ersatz in der Fremdartigkeit des Costüms, der Architektur und der Landschaft. Er führte den Zuschauer in seiner Iphigenia nach Griechenland, in seinem Teuzzone nach China, in seiner Swanwita nach Schweden, in seiner Orsande nach Persien, in seinem Nitocri nach Aegypten u. s. f. Im Uebrigen aber ist es nur nöthig, die Berichte über die Aufführungen dieser und ähnlicher Opern zu lesen, um sich zu überzeugen, daß in ihnen der alte Ausstattungsprunk nur in einer anderen und leider in keiner wesentlich besseren Form wieder zurückkehrte. Besonders wurde in den Aufzügen eine ganz unsinnige und kostspielige Pracht, hauptsächlich durch die Vorführung fremder Thiere, entfaltet. Auch die Verwandlung der Scene behielt man, wennschon in beschränkterer Weise bei, indem man sich darauf berief, daß Aristoteles wohl Einheit der Handlung und Zeit, nicht aber Einheit des Orts verlangt habe. In gleicher Weise gaben die Componisten den Sängern nach, von denen ein

jeder beim Abgange seine Arie verlangte, die jetzt schon der Neuheit wegen als eine untrügliche Quelle des Beifalls erschien.

Wie wenig selbst in den 20er Jahren des Jahrhunderts noch die angestrebten und zum Theil auch durchgeführten Reformen der Bühne, insbesondere der Oper, den Forderungen der Rigoristen und wohl auch der billiger Denkenden entsprachen, beweist eine kleine satirische Schrift, welche der berühmte Componist Benedetto Marcello im Jahre 1721[1]) (anonym und ohne Angabe der Erscheinungszeit) unter dem Titel: Teatro alla moda, veröffentlichte und die verschiedene Auflagen erlebte; wobei freilich zu bemerken ist, daß Marcello nicht frei von Schmähsucht und kleinlichem Neide war, wie das gegen seinen Lehrer Lotti gerichtete Pasquill (Lettera famigliare) beweist. Zunächst wird in diesem Teatro alla moda den Dichtern der Rath ertheilt, weder die Alten, noch Dante, Petrarca und Ariost zu studiren, wohl aber sich mit neuer Poesie zu versorgen, um dieser Gefühle, Gedanken und Verse entnehmen und für Nachahmung ausgeben zu können. „Der moderne Poet suche vor allem, sowohl was Zahl als Beschaffenheit betrifft, eine genaue Vorschrift des Impresarios in Betreff der Decorationen nach, die er in seiner Oper zu sehen wünscht, der Maschinen, die er in sie eingeführt wissen möchte, und der Duette und Arien, die er darin hören will. Dagegen ist es nicht weiter nöthig, an eine bestimmte Handlung zu denken, wenn er nur Vers für Vers vorwärts kommt. Je weniger das Publicum daraus klug wird, desto sicherer hält es aus Neugierde bis zum Schlusse aus. Besonders hat aber ein guter Dichter darauf zu achten, daß sämmtliche Darsteller, wennschon ohne weiteren Grund, des öfteren auf der Bühne zusammentreffen, damit er sie dann wieder einzeln nacheinander abgehen lassen kann, und jeder dazu seine Abgangsarie erhält. Um die Geschicklichkeit der Darsteller braucht er nicht weiter zu sorgen, genug wenn der Impresario gute Bären und Löwen, eine schön singende Nachtigall, Blitze, Donner und Erdbeben hat. Denn daß der Dichter mit einem Knalleffect schließt, ist ganz unerläßlich, wenn ihm sein Publicum nicht in der Mitte der Vorstellung davon laufen soll."

[1]) Nicht wie Arteaga will, kurz nach 1700. Marcello war überhaupt erst 1686 geboren.

In diesem Tone geht es nun weiter, und in ähnlicher Weise werden dann Componisten, Musiker, Sänger, Impresarii, Maschinisten und Maler, Tänzer, Komiker, Schneider, Comparsen und alles durchgehechelt, was zu dem Theater in nur irgend einer Beziehung steht.

Daß dieser Satire manches Wahre zu Grunde liegt, erhellt aus einer Stelle in Goldoni's Lebensgeschichte, welchem fast um dieselbe Zeit von einem seiner Gönner, dem er einen Operntext mitgetheilt hatte, folgender Rath ertheilt ward: „Ich sehe, daß Sie Ihren Aristoteles und Horaz gut studirt und Ihr Stück nach den Prineipien der Tragödie verfaßt haben. Sie scheinen daher nicht zu wissen, daß die Oper ein Werk voller Unvollkommenheiten und nach Regeln und Gepflogenheiten zu ordnen ist, denen man buchstäblich folgen muß, obschon sie alles gesunden Verstandes entbehren. Wenn Sie in Frankreich lebten, dürften Sie sich wohl, dem Publicum zu gefallen, bemühen; hier aber müssen Sie vor allem den Sängern und Sängerinnen zu gefallen, dem Componisten es recht zu machen und den Rath des Decorationsmalers zu erforschen suchen, denn hier gibt es Regeln für Alles nnd es würde ein Verbrechen gegen den heiligen Geist der Dramaturgie sein, wenn man sie zu umgehen wagte. Lassen Sie mich Ihnen daher ein paar dieser unverrückbaren Regeln sagen, die Sie nicht zu kennen scheinen. Zuerst muß von den drei ersten Sängern, ein jeder seine fünf Arien zu singen erhalten, zwei für den ersten, zwei für den zweiten und eine für den dritten Act. Die Sänger der zweiten Partien machen Anspruch auf drei solcher Stücke; die übrigen aber müssen sich mit nur einem, oder doch höchstens zweien begnügen. Sodaun muß der Dichter dem Componisten die verschiedenen Stimmungen angeben, welche das Halbdunkel der Musik bilden sollen und sich wohl davor hüten, daß nicht zwei pathetische Arien unmittelbar auf einander folgen. Derselben Vorsicht muß er sich auch in Betreff der Bravourarien, der Actionsarien (airs d'action), der halbcharakteristischen Arien, der Menuetten und Rondeaux befleißigen; vor allem aber sich hüten, den Darstellern zweiter Rollen leidenschaftliche oder Bravourarien und Rondeaux zu geben. Diese armen Teufel müssen sich mit dem behelfen, was für sie abfällt und dürfen niemals an Beifall denken."

Es geht hieraus nicht sowohl hervor, daß die Reform Apostolo

Zeno's keinen Erfolg hatte, denn gewiß bestand ein großer Unterschied zwischen den Operndichtungen des vorigen Jahrhunderts und denen seiner unmittelbaren Nachfolger, als vielmehr, daß, wie wenig der von ihm erwählte Weg auch zum wahren Ziele der Oper führte, es doch vielleicht nothwendig war, zunächst in so entschiedener Weise, wie er es gethan, mit der Vergangenheit zu brechen, um überhaupt nur irgend eine Besserung herbeiführen zu können. Doch war seine Dichtung zu streng, zu herbe und reizlos, um allseitig anerkannt und gefeiert werden zu können. Sie ging zu überwiegend auf moralische Wirkungen aus, als daß sie die Menge mit sich fortzureißen und zu elektrisiren vermocht hätte. Dies sollte und in um so berauschenderer Weise, seinem mit ungleich glänzenderem und reizvollerem Talente begabten Nachfolger Metastasio vorbehalten bleiben, dem erklärten Liebling der Zeit, des Glücks und der Musen.

Pietro Antonio Domenico Trapassi wurde, wie allgemein angenommen wird, im Januar 1698 in den bescheidensten Verhältnissen, der Sohn eines von Assisi nach Rom übersiedelten Krämers Felice Trapassi, in letzterer Stadt geboren[1]). Das Glück, das ihm auf allen seinen Wegen entgegen kam, wollte es auch, daß der schon früher erwähnte Gelehrte Gravina im Vorübergehen an dem Laden seines Vaters den kleinen Pietro einmal beim Recitiren eines improvisirten Liedchens belauschte. Er war davon so überrascht, daß er den alten Trapassi beredete, den Kleinen seiner Pflege und Erziehung anzuvertrauen. Ohne ihn grade an Kindesstatt anzunehmen, behandelte er ihn doch fortan wie seinen Sohn und taufte den Vaternamen desselben in den griechischen, voll- und wohltönenden Metastasio um. Das seltene Talent des Knaben entwickelte sich trotz der dem Naturell seines Geistes widersprechenden Wege, in die seines Wohlthäters Lehren ihn bannten, in bewunderungswürdigster Weise. Gravina wollte ihn nämlich zu einem Gelehrten erziehen,

---

[1]) Ueber den Tag seiner Geburt weichen die Nachrichten von einander ab. Von seinen vielen Lebensbeschreibern seien der Abate Cordora, Christini, Hiller (Leipz. 1786), Burney (Lond. 1796) u. A. genannt. Auch erschienen mehrere Biographien von ihm anonym, wie z. B. die von Assisi 1783 und von Venedig 1784. Außerdem finden sich Nachrichten über ihn in den Gesammtausgaben seiner Werke, so in der von Paris 1780 und Mantua 1816. Siehe über ihn auch Klein, a. a. O. VI. I. S. 187 und Guerzoni, Teatro italiano nel Secolo XVIII. Mil. 1876. S. 82.

da er aber auch ſelbſt Tragödien ſchrieb und geſchrieben hatte, ſo engte er das poetiſche Talent ſeines Lieblings zwar ein, ohne es jedoch zu unterdrücken. Kaum 14 Jahre alt ſchrieb dieſer ſein dramatiſches Erſtlingswerk, die Tragödie Giuſtino, ganz noch am Gängelband ſeines geiſtigen Vaters. „Ich verfaßte ſie — ſchreibt er ſelber darüber — da noch die Autorität meines berühmten Lehrers meinem Geiſte nicht einen Schritt von dem Wege der gewiſſenhaften Nachahmung der Griechen abzuweichen erlaubte.“ Noch unter ſeiner Leitung trat Metaſtaſio in den geiſtlichen Stand, wahrſcheinlich, um eine beſſere Carrière machen zu können. Nur kurze Zeit ſpäter (1718) ſtarb aber Gravina. So aufrichtig der Schmerz und die Dankbarkeit Metaſtaſio's ohne Zweifel auch waren — er improviſirte zur Verherrlichung ſeines Lehrers eine Cantate in Terzinen (La strada di gloria) — ſo war dieſer Tod doch eine Art Befreiung für ihn. Die 15,000 Scudi, die ihm ſein Wohlthäter hinterließ, trugen noch dazu bei, daß er die erlangte Freiheit mit vollen Zügen genoß. Er ſtürzte ſich in den Strudel des geſellſchaftlichen Lebens, welches dem liebenswürdigen, geiſtvollen Jüngling mit all ſeinen Reizen entgegenkam, denen er aber auch nur zu bald ſeinen kleinen Reichthum völlig zum Opfer gebracht hatte. Er wendete ſich nun nach Neapel, das er ſchon durch Gravina kennen gelernt, und ergriff hier die Rechtscarrière, die für die einträglichſte galt. Sein wunderbares Improviſationstalent, verbunden mit dem Zauber ſeiner perſönlichen Erſcheinung, gewann ihm unter Anderen das Intereſſe der Herzogin Pignatelli d'Althan. In ihrem Auftrag dichtete er das Feſtſpiel Endimione zur Hochzeitsfeier ihres Sohnes mit der Prinzeſſin Sangro Belmonti (1721), auf ihre Empfehlung ein zweites Gli orti Esperidi zur Feier des Namenstages der Kaiſerin für den Vicekönig. Die Bahn, in welche er hierdurch geriſſen wurde, war freilich eine ganz andere, als die ihm Gravina einſt angewieſen. Er ſchätzte die Griechen und Römer noch immer, allein er legte ſich dieſelben auf ſeine Weiſe zurecht. Er bewunderte noch immer Arioſto, jedoch der weichere, empfindungsvollere Taſſo, den Gravina ſo entſchieden abgelehnt hatte, ſtand ſeinem Herzen jetzt näher. Die Spanier, die dieſer verabſcheute, Molière, Corneille und Racine, von denen dieſer nichts hören wollte, gewannen jetzt Einfluß auf ihn. Das muſikaliſche Schäferſpiel hatte ſeinem

Geiſt die Richtung auf das Empfindſam-Pathetiſche, auf das Muſikaliſch-Theatraliſche gegeben, und die Liebe befeſtigte ihn noch darin. Unter den Darſtellerinnen ſeiner Orti Esperidi hatte die ſchöne Marianna Bulgarelli, gen. la Romanina, die Gattin des Niccolò Bulgarelli, als Egle ſeine Seele völlig gefangen genommen. Der Eindruck war wechſelſeitig und unter der Gunſt des nachſichtigen Gatten, der den leidenſchaftlichen Abate ſpäter ſogar in ſein Haus nahm, überließen die Liebenden ſich frei und ungeſtraft ihren Empfindungen. Die Didone abatenata, die ſchöne Bulgarelli, war es denn auch, welche dem Dichter nicht nur die Idee zu ſeiner Didone abbandonata eingab, ſondern auch ſelbſt directen Antheil an ihrer Ausführung nahm. Sie entſtand unmittelbar unter dem Einfluß der Liebe. Die Eiferſuchtsſcene des zweiten Actes ſoll nach den Verſicherungen der Principeſſa Belmonti, welche die dritte, der für unſeren Apollo in Liebe erglühenden Grazien, ganz Neapel für dieſe Dichtung in Spannung verſetzt hatte, die Erfindung der Sängerin ſein. Der Erfolg war ein ganz ungeheurer. Doch nicht die Muſik des Sarra, ſelbſt nicht die Verſe Metaſtaſio's, das Spiel und der Geſang der Romanina feierten nach der Verſicherung Vieler dieſen Triumph.

Ob ſie wohl ahnte, als ſie ihn 1724 im Teatro S. Bartolomeo errang und die Hörer zu Thränen bewegte, an die ſich die Ueberlebenden noch in dieſem Jahrhundert mit Rührung erinnerten, daß ſie darin ihr eigenes Schickſal beſang. Metaſtaſio hatte es ihr zwar in ſeinem Eneo, den damals Grimaldi hinreißend vertrat, prophezeit:

D'ogni amator la fede
È sempre mal sicura:
Piange, promette e giura,
Chiede, poi cangia amore.
Facile a dir che muore,
Facile ad ingannar.

Im Jahre 1726 brachte in Rom der Siroë neue Triumphe und nur erſt durch den Catone erlitt der Beifall eine Abſchwächung. Nicht ſowohl, daß hier der Held auf der Bühne ſelber den Tod erlitt, wenn dies auch Anſtoß erregte, ſondern die ſchwächliche Tragik des Dichters forderte den Spott des Pasquino heraus,

welcher öffentlich ankündigte: „È invitato la compagnia della morte a dar sepoltura al cadavere di Catone, che giace estinto nel teatro delle Dame.“ Metaſtaſio nahm ſich den Wink zu Herzen und ſchrieb fortan nur noch Dramen mit glücklichem Ausgang. Wie er jedoch, um ſeine Operndichtungen für wahrhafte Tragödien im Sinne der Griechen ausgeben zu können, die Meinung vertrat, daß deren Tragödien durchaus geſungen worden ſeien, wie er ferner, um den Decorationswechſel in ſeinen Stücken zu rechtfertigen, den, wie ich glaube, richtigen Satz vertheidigte, daß Ariſtoteles nur die Einheit der Handlung, nicht aber die von Zeit und Ort als nothwendiges Geſetz aufgeſtellt habe, ſo drückte er nun gegen die wirklich von dieſem Philoſophen ausgeſprochene Wahrheit, daß die Tragödie mit glücklichem Ausgang die ſchwächere ſei, das Auge zu, weil dieſe dem ſchwächlichen Geiſte der Zeit und ſeinem Talente, vielleicht auch der Gattung des muſikaliſchen Dramas beſſer entſprach.

So entſtanden in Rom noch Ezio, Semiramide riconosciuta, Conteſa dei Numi, Aleſſandro nelle Indie und Artaſerſe, als ihn 1729 plötzlich der Ruf an den kaiſerlichen Hof nach Wien überraſchte, zu welchem ſeine Freundin, die Conteſſa d'Althan Pignatelli, die inzwiſchen Wittwe geworden war und ſich der beſonderen Gunſt Karl's VI. erfreute, die erſte Anregung gegeben hatte, wobei ſie jedoch von Apoſtolo Zeno noch unterſtützt wurde.

Wie anders als dieſer verhielt ſich jetzt Metaſtaſio jenem Ruf gegenüber. Er, den ſchon die Liebe hätte zurückhalten ſollen, traf noch in demſelben Jahre in der Kaiſerſtadt ein, weil die Bulgarelli zu edel war, ſich ſeinem Ruhm in den Weg zu ſtellen. Er hatte nichts von der Vaterlandsliebe Apoſtolo Zeno's und ſeines eigenen Temiſtocle, dem er auf die Frage des Serſe, was ihn denn ſo ſehr an ſein Vaterland feſſele, die ſchönen Worte in den Mund gelegt hat:

Tutto, o Signor, le ceneri degli Avi,
Le sacre leggi, i tutelari Numi,
La favella, i costumi,
Il sudor, che mi costa,
Lo splendor, che ne trassi —
L'aria, i tronchi, i terren, le mure, i sassi.

Wogegen er selbst mit tiefster Befriedigung auf seine erste Unterredung mit dem Kaiser zurückblicken konnte, an den er, wie er berichtet, fußfällig folgende Ansprache hielt:

„Ich weiß nicht, was größer ist, mein Glück oder meine Verwirrung, mich zu den Füßen Eurer Kaiserlichen Majestät zu befinden. Es ist dies ein Augenblick, nach dem ich schon seit den frühesten Tagen der Kindheit gestrebt. Und nun befinde ich mich nicht nur dem größten Monarchen der Erde gegenüber, sondern mich auch durch den glorreichen Titel geehrt, sein wirklicher Diener zu sein. Ich weiß, wozu diese Auszeichnung mich verpflichtet und bin mir der Schwäche meiner Kraft bewußt. Könnte ich mit dem Opfer meines Bluts zum Homer werden, so würde ich es freudig vergießen. Wie groß aber auch meine Schwäche ist, so weiß ich doch, daß sie die Nachsicht Eurer Majestät nicht erreicht, auch hoffe ich, daß mir das Bewußtsein, der Dichter des Kaisers zu sein, diejenige Begeisterung ertheilen wird, die ich von meinem Talent nicht zu erhoffen vermag."

Dieses Ruhmes, dieser Ehre willen, verließ also Metastasio das Weib, das ihm den Weg zu seinem Ruhme gebahnt und für das ohne ihn die Bühne und bald auch das Leben keinen Reiz mehr zu haben schien, denn schon nach zwei Jahren entsagte sie jener und nach noch zwei anderen Jahren (1734) verließ sie auch dieses, ohne den Mann ihres Herzens vielleicht wieder gesehen zu haben, dessen sie auch noch im Tode gedachte, indem sie denselben zum Erben der Hälfte ihres nicht unbeträchtlichen Vermögens einsetzte[1]).

Man hat es gepriesen, daß Metastasio die Annahme der immerhin bedeutenden Summe von 25,000 Scudi verweigerte und sicher war an dieser Handlung der Edelmuth seines Herzens betheiligt. Doch mochte es ihm wohl auch widerstehen, dem Manne, welchem er schon das Herz der Gattin entrissen hatte, wennschon das formelle Recht dazu auf seiner Seite war, noch die Hälfte ihres Vermögens zu nehmen. Ob sich in diese Empfindungen noch andere Bedenken mischten, will ich dahin gestellt sein lassen. Nach der Erzählung des Castraten Finazzi, von welcher Lessing berichtet, würde er sich freilich nicht frei gegen seine frühere Geliebte gefühlt haben

[1]) Fétis in seinen Biographies des Musiciens gibt an, daß die Bulgarelli unter dem Namen Giusti 1725 in Wien und 1726 in Prag und Breslau gespielt habe, 1728 aber nach Italien zurückgekehrt sei. Er geht dabei von der Ansicht aus, daß zu jener Zeit Metastasio bereits in Wien war, was unrichtig ist, daher wohl auch die übrigen hierauf bezüglichen Angaben, die in Mendel's musikalisches Lexikon übergingen, zweifelhaft werden.

können. Es iſt wohl möglich, daß die Bulgarelli ſchon deshalb keine Anſtrengungen machte, ihn von ſeiner Ueberſiedlung nach Wien zurückzuhalten, weil ſie ihm folgen zu können und durch ihn ebenfalls einen Ruf nach Wien zu erhalten hoffte. Finazzi behauptet, daß Metaſtaſio dies aber vereitelt und ſogar einen Cabinetsbefehl ausgewirkt habe, der ſie verhinderte, die kaiſerlichen Grenzen zu überſchreiten. „Die Romanina — heißt es dann weiter — wurde raſend darüber und wollte ſich in der erſten Wuth das Leben nehmen, verwundete ſich auch die Bruſt mit einem Federmeſſer. Die Wunde war zwar nicht tödtlich; ſie ſtarb aber doch nicht lange darauf aus Gram und Verzweiflung. Deſſenungeachtet vermachte ſie dem Metaſtaſio die Hälfte ihres anſehnlichen Vermögens und die andere Hälfte ihrem Mann.“ Indeſſen ſpricht Manches gegen dieſen Bericht, der nirgend ſonſt eine Beſtätigung findet, ſowohl das Teſtament Marianna's, wie der freundſchaftliche Briefwechſel, welchen ſie mit Metaſtaſio bis zu ihrem Tod unterhielt. Es iſt auch nicht ausgemacht, daß die Bulgarelli während dieſer Zeit nicht doch einmal in Wien geweſen iſt. Im Uebrigen gingen aber die Wünſche ihres von Sehnſucht und Liebe glühenden Herzens nicht in Erfüllung.

Metaſtaſio war jetzt in ſeine reifſte Dichtungsperiode getreten und errang ſich durch ſeinen Adriano in Siria, ſeinen Demetrio, ſeine Clemenza di Tito, ſeinen Ciro riconosciuto, ſeinen Temiſtocle einen Ruhm, wie vor und nach ihm kein Operndichter. Alle Höfe riſſen ſich um ſeine Werke, die Componiſten wetteiferten, ſie in Muſik zu ſetzen, die Fürſten ihn für ſie auszuzeichnen. Die meiſten derſelben wurden zuerſt von dem kaiſerlichen Kapellmeiſter Caldara componirt. Auch Haſſe gehört, neben Leo und Pergoleſe, zu ihren vorzüglichſten Componiſten.

Von 1740 fing die dichteriſche Fruchtbarkeit Metaſtaſio's an abzunehmen. Der in dieſem Jahre begonnene Attilio Regolo, von ihm für ſein beſtes Werk gehalten, wurde erſt 1749 beendet. Der Tod Karl's VI. und die ſich hieran für Oeſterreich knüpfenden Folgen mögen darauf eingewirkt haben. Dazwiſchen lagen nur noch zwei andere Opern und im nächſten Decennium ward es nicht beſſer. Guerzoni glaubt, daß die dichteriſche Kraft in ihm ſo früh ſchon verſiecht geweſen ſei. Doch war ihm die Leichtigkeit ſeines improviſatoriſchen Talents, auf welcher zum Theil die Vorzüge und die Schwächen ſeiner Werke

beruhen, noch immer geblieben; nur die inneren Antriebe fehlten. Das Feuer seiner Jugend war verglüht und auch die Zeit war eine andere geworden. Die Welt ward durch die Kriegsdrommete aus den sanften Träumereien geschreckt, in welche die Muse Metastasio's sie eingelullt hatte. Seine letzte Operndichtung war der Ruggiero, den er 1773 zur Feier der Uebernahme der Statthalterschaft Mailand durch den Erzherzog Ferdinand schrieb. Nur wenige Jahre nach der ihm vorausgegangenen Kaiserin Maria Theresia starb er am 12. April 1783, im 84. Jahre seines ruhmvollen Lebens. Da seine Geschwister schon vor ihm gestorben waren, hinterließ er sein ansehnliches Vermögen der Familie Martinez, in deren Hause er über 50 Jahre in Wien gelebt hatte.

Metastasio war mehr eine schöne, als eine große, vielleicht selbst als eine edle Natur. Um das letztere im vollen Sinne des Wortes sein zu können, besaß er zu sehr den Egoismus der ersteren, war er zu sehr den Annehmlichkeiten eines heiteren Lebensgenusses ergeben. Schon sein priesterlicher Stand, der ihn, den Liebling der Liebe, zum Cicisbeate verurtheilte, wirft ein zweideutiges Licht auf ihn. Er liebte und besang viele Tugenden, welche im vollen Umfange ausüben zu können, er zu schwach gewesen sein würde. Daher er wohl auch seinen Helden fast immer die äußerste Probe derselben zu bestehen ersparte, eine Schwäche, die den meisten seiner tragischen Conflicte die Spitze abbricht. Da er überall die Mittel für einen gütlichen Austrag derselben bereit hielt, so kommt es bei ihm auch nie zur Erschütterung. Er ist der Dichter des Rührenden, Schmelzenden. Er würde auch tragische Erschütterungen erstrebt haben, wenn seine Zeit es dringend gefordert hätte, gewiß aber weniger glücklich, weniger wahr und natürlich darin, als in diesem gewesen sein. Es ist nicht grade wahrscheinlich, daß Metastasio sich groß im Unglück gezeigt haben würde, aber es beweist eine gewisse Größe im Glück, daß es ihn nie überhob. Er schlug alle persönlichen Auszeichnungen, Orden und Würden, aus, war ein steter Wohlthäter seiner Familie, hülfreich gegen jeden, der seine Unterstützung in Anspruch nahm, wohlwollend gegen alle, mit denen er verkehrte, dankbar für jeden ihm geleisteten Dienst und daher trotz seiner bevorzugten Stellung ohne Feinde und Neider. In seiner Anerkennung vereinigten sich zu seiner Zeit die bedeutendsten Männer der ver-

ſchiedenſten Geiſtesrichtungen aller Nationen, ſelbſt ein Voltaire und Rouſſeau. Alfieri war vielleicht der Erſte, welcher ein offenes Verdammungsurtheil gegen ihn ausſprach. Und doch iſt heute ſeine Dichtung, welche ſo viele Jahre die Gebildeten von ganz Europa in Bewunderung und in Entzücken verſetzte, ſo gut wie verklungen, und kaum noch von einem anderen als einem literariſchen Intereſſe.

Dieſe außerordentliche Verſchiedenheit ihrer Würdigung beruht auf der Verſchiedenheit des Geiſtes der beiden Zeitalter, auf der Verſchiedenheit ihrer poetiſchen Anſchauungen. Metaſtaſio und ſeine Zeit erblickten in der Oper noch die vollendetſte Form der Tragödie, uns ſind dieſe beiden Dichtungsformen dagegen zwei ganz verſchiedene Gattungen der dramatiſchen Poeſie; wir verlangen von der einen etwas weſentlich anderes, als von der anderen, weil die Mittel beider und deren Wirkungen verſchiedene ſind. Uns können daher ſeine Werke weder als Opern, noch als Tragödien befriedigen; ſie entſprechen weder dem Maßſtab, welchen wir an die einen, noch dem, welchen wir an die anderen legen; daher er, obſchon er von ſeiner Zeit als der größte Operndichter gefeiert wurde und in vieler Beziehung ſelbſt noch jetzt dieſen Namen verdient, heute doch kaum von einem Componiſten mit Vortheil benutzt werden könnte. Von all ſeinen Opern hat ſich, und nur durch die Muſik eines Mozart, eine einzige, La clemenza di Tito, mit Mühe lebendig auf der Bühne erhalten.

Auch daß Metaſtaſio vor allem ein höfiſcher Dichter war, konnte zu ſeiner Zeit nicht ſo empfunden werden, wie heute, weil die Oper damals noch ein überwiegend höfiſcher Kunſtgenuß war. Da er dem Geiſte der Galanterie ſeiner Zeit einen ſie veredelnden Inhalt zu geben ſuchte, ſo gewann ſeine Dichtung hierdurch noch ein allgemein menſchliches Intereſſe. Doch wiegte er die ſich an ſeinen idealiſirenden Darſtellungen berauſchende und ſich in ihnen beſpiegelnde Zeit auch in gefährliche Selbſttäuſchung ein. Wenn man dagegen heute ſeinen Darſtellungen Mangel an Tiefe vorwirft, wenn man an ihm zwar rühmt, daß er ſelbſt unbedeutenderen, gewöhnlicheren Gedanken einen Ausdruck zu geben verſtanden habe, durch welchen ſie eine ganz neue, überraſchende, einſchmeichelnde oder auch fortreißende Bedeutung gewannen; dafür aber tadelt, daß ſeine Gedanken doch meiſt auf nichts anderes als einen Gemeinplatz

hinauslaufen, so übersieht man dabei, daß vieles, was uns heute als Gemeinplatz erscheint, dies zu seiner Zeit noch nicht war, wie ja selbst der Zauber seines Ausdrucks schon vielfach zu sehr verblaßt sein dürfte, um noch so voll wie damals auf uns wirken zu können. Es ist möglich und bei der improvisatorischen Natur seines Talents sogar wahrscheinlich, daß er einer größeren Vertiefung der Gedanken nicht fähig war, gewiß aber ist, daß die Musik, welche nur Empfindungen, doch nicht Gedanken darstellen kann, von einer größeren Vertiefung der Gedanken einen zweckmäßigen Gebrauch zu machen nicht fähig gewesen sein würde. Selbst einer größeren Vertiefung der Empfindung bedurfte sie nicht, weil sie hierzu wieder selbst die Mittel besaß; was auch von der Individualisirung der Charaktere gilt, in welcher der Dichter unstreitig mit Vortheil viel weiter gegangen sein könnte. Daß es gleichwohl von ihm nicht geschah, mag allerdings auf eine Schranke seines dichterischen Vermögens hinweisen. So monoton uns aber auch heute beim Lesen seine Stücke, so generell gezeichnet seine Gestalten erscheinen, so haben sie damals doch ohne Zweifel durch die Darstellung ein ungleich individuelleres Gepräge erhalten. Selbst schon der Schauspieler kann in dieser Hinsicht der Dichtung so Vieles hinzubringen, wie denn in der That des Dichters Didone abbandonata in der schauspielerischen Darstellung der Ristori nach dem Urtheile Guerzoni's selbst noch in unseren Tagen eine ganz bedeutende Wirkung hervorgebracht haben soll.

Daß Metastasio der Liebe in seinen historischen Dichtungen einen zu großen Raum gestattete, daß dies zum Nachtheile des geschichtlichen Pathos, und der dieses vertretenden Helden geschah, ist einer der hervortretendsten Fehler derselben. Die Liebe sank nur zu häufig hierbei zum bloßen Verliebtsein herab. Ein verliebter Held wird aber immer an der Grenze des Lächerlichen stehen, wenn er sie nicht überschreitet. Die Schwächlichkeit von Metastasio's Tragik ist schon früher berührt worden, aber auch in Bezug auf das bloße Dramatische ist die Mangelhaftigkeit der Motivirung an ihm sehr häufig zu rügen. Seine Erkennungen und Katastrophen sind nur zu oft durch ganz äußerliche Mittel herbeigeführt und werden zu deutlich vorausgesehen, um ergreifen zu können. Andererseits ist aber die Entwicklung bei ihm auch nicht selten voll Spannung.

„Vielleicht — sagt A. W. Schlegel — hat nie ein Dichter eine größere Fertigkeit gehabt, als er, in der Kunst, die wesentlichen Züge einer pathetischen Situation in der Kürze zusammenzufassen. Seine Lieder sind fast immer der gediegenste Auszug einer Gemüthsstimmung, der sich geben läßt." Die einfache Natürlichkeit, die geistige Anmuth und durchsichtige Klarheit seiner Sprache und seines Vortrags, machten ihn populär. Wie Cicognini, nur mit mehr Geschmack, wenn auch mit minderer Wirkung, liebte auch er es, längere Stellen in kurzen abgebrochenen und epigrammatischen Sätzen auszuführen.

Von den Dichtern, welche die ernste Operndichtung unter dem Einflusse und nach dem Vorbilde Metastasio's neben und nach ihm weiter pflegten, seien Migliavacca, Olivieri, Cigni, Damiani und besonders der Neapolitaner Saverio Mattei hervorgehoben. Andere folgten mehr den von Quinault gegebenen Mustern, so Casalbigi, dessen Orfeo und dessen Alceste sich durch Gluck's unsterbliche Schöpfungen noch immer auf der Bühne erhalten haben.

Die Italiener, welche bisher in der Oper die Lehrmeister des übrigen Europa gewesen waren, sollten nun selbst mit ihren gelehrigen Schülern in den Kampf um den weiteren Einfluß treten. Schon war es Hasse gelungen, den berühmten Componisten und Gesangslehrer Porpora in Schatten zu stellen und vom Dresdener Hof zu verdrängen. Doch war dies noch keine Niederlage der italienischen Kunst. Auch diese sollten sie aber bald in dem Kampfe erleben, welcher zwischen der deutschen und italienischen Oper auf französischem Boden geschlagen wurde. Von den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts hervortretenden Componisten der opera seria gehörten Jomelli, Guglielmi und Piccini zu den bedeutendsten. Besonders letzterer bezeichnet einen entschiedenen Fortschritt in der Entwicklung der Oper, insofern er die einzelnen

---

[1]) Niccolò Piccini, 1728 zu Bari geboren, 1800 zu Passy gestorben, begründete seinen Ruhm durch die Opern Zenobia, Cechina und l'Olimpiade. Seine Fruchtbarkeit war eine ganz ungeheuere, da er nur allein bis zum Jahre 1770 an 130 Opern geschrieben haben soll. Für seine besten Werke galten der Atys und der Didone.

Stimmen mehr individualiſirte, die Form der Arie erweiterte, das Rondeau auf ſie anwendete und das Enſembleſtück (eine Erfindung Logroſcino's) weiter ausbildete. Er hatte in Rom mit der Nebenbuhlerſchaft Anfoſſi's und kurze Zeit ſpäter in Paris mit der des hier aufblühenden Gluck zu kämpfen. Das letztere führte zu einer Parteiung, welche in ſolcher Leidenſchaftlichkeit aufflammte, daß ſie jedes andere Intereſſe des Tages verſchlang. Das Uebergewicht neigte ſich längere Zeit auf die Seite Piccini's; bis die Parteien zur völligen Austragung des Streits beiden Tonſetzern das gleiche Thema, die Iphigenie in Tauris, zur Behandlung gaben. Auch jetzt noch ſchwankte der Kampf, obwohl der Uebertritt Rouſſeau's auf Gluck's Seite ſchon von bedeutender Wirkung war, den Ausſchlag gab aber erſt der wackere Piccini ſelbſt, der groß genug dachte, ſich für überwunden zu erklären. Leider mußte es auch wieder ein Italiener, Salieri, ſein, welcher, ein Schüler Gluck's, ihn gegen deſſen Landsleute in Deutſchland vertrat.

Inzwiſchen war der opera seria im eigenen Lande eine nicht minder mächtige Gegnerſchaft in der opera buffa entſtanden, welche das Intereſſe bald ſo ſehr gefangen nahm, daß beſondere Theater für ſie begründet wurden und einzelne Orte ſich faſt nur auf ihre Pflege beſchränkten. Schon während des 17. Jahrhunderts waren erneute Verſuche, eine komiſche Oper in's Leben zu rufen, gemacht worden. Sie hatten aber ſo wenig Erfolg gehabt, daß ſich nur mit Mühe einige beſtimmtere Nachrichten darüber auffinden laſſen. Unter den Dichtern hebt Arteaga den Franceſco Sbarra und deſſen La verità rimanga hervor. Außerdem führte Cicognini, wie ſchon berührt, komiſche Elemente in die ernſte Oper ein. Allein alle dieſe Verſuche führten keineswegs zu derjenigen komiſchen Oper, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Entwicklung kam. Dieſe ging vielmehr aus den Zwiſchenſpielen und zwar aus derjenigen Gattung derſelben hervor, welche ſich aus den volksthümlichen Formen der frottole und villanelle entwickelt hatten. Es wird daher hier der Ort ſein, ein paar Worte über die ſeltſame Erſcheinung der Zwiſchenſpiele überhaupt zu ſagen, die damals eine ſo große Rolle auf dem Theater der Italiener ſpielten, daß ſich ſogar eine beſondere Gattung von Darſtellern für ſie, die Intermezziſten, gebildet hatte.

Jedes Kunſtwerk verlangt eine gewiſſe Gliederung, jedes größere

in der Zeit verlaufende Kunstwerk bestimmte Ab- und Einschnitte, welche letztere zugleich Ruhepunkte, sowohl für den Darsteller, wie für den Zuschauer, bilden. Bei den Alten hatte der Chor, aus welchem das Drama hervorgegangen war, schon damals derartige Ruhepunkte veranlaßt, als er noch an der Handlung unmittelbar selbst mit betheiligt war. Allmählich aber sank er, das Stück in eine bestimmte Zahl Acte zerlegend, zum bloßen Zwischenspiele herab, welches sich hierdurch ganz organisch aus dem Drama entwickelte. Zwar möchte es scheinen, daß für den Zuschauer der Zweck der Erholung durch eine völlige Unterbrechung der Anschauungsthätigkeit, durch die leere Pause, viel sicherer erreicht würde. Allein die Erfahrung lehrt, daß diese ihn allzusehr aus der Illusion reißt und bei nur einigermaßen verlängerter Dauer durch Langeweile ermüdet und zur Ungeduld reizt. Besonders schien es bei der Tragödie geboten, die künstlerische Stimmung, in welche das Kunstwerk den Zuschauer versetzt hatte, in einer bestimmten Weise fortzuerhalten, daher die Alten bei ihr den Chor nie völlig aufgaben. Bei der Komödie scheint man ihn aber sehr bald durch Musik oder Tanz ersetzt zu haben.

In Italien nahm man bei der Renaissance des Theaters mit der Tragödie auch den Chor, doch fast nur im Sinne des Zwischenspiels wieder auf. Bei der Komödie und Pastorale führte man dagegen besondere Zwischenspiele, Intermedien oder Intermezzi, ein, welche den Chor dann auch bald aus den Tragödien verdrängten. Da diese Vorstellungen zunächst fast nur in den Häusern der Großen und bei festlichen Gelegenheiten stattfanden, so wurden sie nicht selten zu einer dem Geschmacke der Zeit entsprechenden Prachtentfaltung, zu welcher das Stück selbst meist keine Gelegenheit bot, sowie auch dazu benützt, der Feier des Festes einen allegorischen Ausdruck zu geben. So bildeten diese Zwischenspiele, in welchen die Kunst des Malers, des Maschinisten, der Musik und des Tanzes mit der des Dichters nicht selten zusammenwirkten, die breite kostbare Umrahmung der einfachen Lustspiele und Tragödien. Sie waren meist von mythologisch-allegorischem, zuweilen aber auch von grotesken oder burlesken Charakter. Als diese Spiele aber mehr an die Oeffentlichkeit traten und zu Unterhaltungen eines größeren Publicums wurden, mußte sich auch der Charakter derselben verändern. Sie

wurden einfacher und minder koſtſpielig. Geſänge von Madrigalen, Frottolen und Villanellen oder auch Tänze traten an ihre Stelle, ſowie kleine, theils heitere, theils burleske Stücke in dialogiſcher Form, welche im Norden auf die Contraſti, im Süden auf die farse cavajoli zurückweiſen mochten. Im Gegenſatz zu den Intermedien, die wir aus den Feſtſpielen der Cavalieri, Malvezzi, Maruzio kennen lernten, ſcheinen ſich ſo, beſonders in Neapel, kleine komiſche Geſangszwiſchenſpiele ausgebildet zu haben, die meiſt aus nur zwei Perſonen beſtanden. Erſt die von Scarlatti ausgehende Richtung der Muſik, welche dem muſikaliſchen Ausdruck eine größere Beweglichkeit und in der Melodie das hierzu geeignete Mittel verlieh, hat aber dieſe Spiele zu höherer Entwicklung und in den Händen bedeutenderer Talente auch zu hervortretender Bedeutung gebracht. Zuweilen hatten dieſelben etwas von der Parabaſe der alten griechiſchen Komödie. Der Dichter wendete ſich, wenn auch nicht direct in der monologiſchen, ſo doch indirect in der dialogiſchen Form an das Publicum, um die auf und in den Theatern eingeriſſenen Mißbräuche zu verſpotten. Vielleicht gab Grazzini in ſeinem Vorſpiel zur Hexe das erſte Beiſpiel hierzu. Hier wird in dem Geſpräch zwiſchen Argument und Prolog ſogar der Mißbrauch der Intermedien ſelbſt ſatiriſch beleuchtet. Von ähnlichem Charakter und Inhalt ſind aber auch die von Metaſtaſio zu ſeiner Didone abbandonata gedichteten Intermezzi, deren Perſonen Dorina, eine Primadonna, und Nibbio, ein Dichter ſind. In ihnen wurden die damaligen Zuſtände der Oper verſpottet. Möglich, daß das Teatro alla moda die Anregung dazu gab.

Epochemachend war aber doch erſt die Serva padrona, mit der Giambattiſta Pergoleſe im Jahre 1730 einen ungeheuren Erfolg errang und die auch 22 Jahre ſpäter bei ihrem Erſcheinen in Paris wieder eine muſikaliſche Revolution hervorrief. Berühmt waren die Arien: „Sempre in contrasti“ und „A Serpina pensarete“, ſowie das Duett „La conosco a quegl' occhietti“. — Es gab nach dieſem Erfolge bald keinen Componiſten, beſonders der neapolitaniſchen Schule, welcher ſich nicht in dieſen von Logroſcino (1700—1763), den man den Dieu du genre bouffon genannt, zur komiſchen Oper erweiterten Intermezzi und in der ſelbſtſtändigen komiſchen Oper verſuchte. Leo, Jomelli, Piccini, Guglielmi,

Anfossi, Paisiello, Galuppi, Salieri, vor allen aber Domenico Cimarosa (1757—1801), ein Schüler Piccini's und Sacchini's, sowie Fioravanti (1770—1837), welche als Meister des komischen Styls glänzten, erfüllten die Theater Europa's mit ihren reizenden Melodien — und doch haben sich von ihren unzähligen Opern kaum noch Cimarosa's: Il matrimonio segreto und Fioravanti's: Le cantatrici villanelle auf der Bühne zu erhalten vermocht.

Von den komischen Operndichtern mögen zunächst Sebastiano Biancardi und Gennaro Antonio Federico genannt werden, von dem Signorelli mit Ueberschwang sagt: „Wer vermöchte an Grazie mit ihm wohl zu wetteifern, der durch das tizianische Colorit seiner Gestalten so unnachahmlich ist?" Sein Frate innamorato wurde 1732 von Pergolese componirt. Im volksthümlichen Genre erwarben Pietro Trinchera und Palomba große Beliebtheit. Ersterer wurde ein Märtyrer seiner Kunst, da er wegen Verspottung eines Einsiedlers in seiner Tavernola avventurata in's Gefängniß gesteckt wurde, wo er auch starb. In einem höheren Sinne faßte Giambattista Casti, den auch Goethe hervorhebt, in seinem Teodoro, Re di Corsica, in L'Antro di Trofonio (beide von Klein ihrem Inhalte nach mitgetheilt) und in La congiura di Catilina dieses Genre auf. Auch Gigli und Goldoni zählen zu den beliebteren komischen Operndichtern des Zeitraumes. Als der bedeutendste ist aber der Neapolitaner Giambattista Lorenzi (gest. 1805) zu nennen. Luigi Settembrini[1]) schreibt ihm sogar eine Aristophanische Ader zu. Er verfaßte um die Mitte des Jahrhunderts Stegreifspiele, welche im Hause des Herzogs Carlo Caraffa aufgeführt wurden, und in denen er mitspielte. Später wurde er auch als Director der theatralischen und musikalischen Unterhaltungen an den Hof gezogen. Im Jahre 1767 trat er mit seinem Idolo Cinese, 1768 mit La luna abitata und 1775 mit seinem Socrate immaginario hervor, den drei berühmtesten seiner verschiedenen, theils von Paisiello, theils von Piccini componirten Opern[2]). Er ist voller Witz, Anmuth und Drollerie und

[1]) Lezioni di Letteratura italiana. (Napoli 1876.) III. S. 141.

[2]) Seine Werke erschienen unter dem Titel: Opere teatrali di Giambattista

immer ganz volksthümlich. Seine Sprache, mit dialektiſchem Anflug, iſt von muſikaliſch-komiſchem Reiz. Von den burlesken Klangwirkungen derſelben mag der famoſe Orakelſpruch als Probe dienen, welchen er in ſeinem Socrate dem Plato in den Mund gelegt hat:

Sa che sa, se sa, chi sa;
Che se sa, non sa, se sa:
Chi sol sa che nulla sa.
Ne sa più di chi ne sa.

Es iſt von mir ſchon dargelegt worden, warum die komiſche Oper auf dem Boden der Wirklichkeit, auf welchen die Oper im 18. Jahrhundert überhaupt verlegt worden war, beſſer als die opera seria gedeihen konnte. In ihr finden grade diejenigen Empfindungen, welche mehr als alle anderen nach muſikaliſchem Ausdruck verlangen („Wenn die Muſik der Liebe Nahrung iſt"), ihre eigentliche Heimſtätte. Auch wurde die komiſche Oper von dem Styl und der ganzen Richtung, welche in Italien die Muſik eingeſchlagen hatte, mehr, als die ernſte, begünſtigt. Selbſt ihre Auswüchſe konnten für ſie, bei geiſtvoller, humoriſtiſcher Behandlung, noch zum Vortheil ausſchlagen. Beſonders wurde aber ihre Entwicklung dadurch gefördert, daß die männliche Baßſtimme, welcher in der verweichlichten opera seria nur ein untergeordneter Platz vergönnt worden war, hier zum Mittelpunkte und zum Träger des komiſchen Pathos, der komiſchen Wirkung gemacht und erhoben wurde. Wenn man im Allgemeinen vom Basso buffo auch weniger Geſangsbildung, als Beweglichkeit des Vortrags und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks im Geſang wie im Spiel verlangte, ſo lernte man doch die Schönheit der tieferen männlichen Stimme und ihren muſikaliſch-dramatiſchen Werth nun kennen und ſchätzen. Dies hatte eine Revolution auf dem Gebiete des muſikaliſchen Geſchmacks überhaupt zur Folge, welche der opera seria allmählich zu Gute kam und zum Ausſchluß der Caſtraten weſentlich beitrug. Nicht minder wichtig aber war, daß die komiſche Oper zu größerer Ausbildung der muſikaliſchen Charakteriſtik hindrängte und von ihr das Enſembleſtück ausging, welches von Piccini zuerſt in die opera seria eingeführt worden

---

Lorenzi napolitano. (Nap. 1806). Klein hat ausführlich über ihn und ſeine Stücke berichtet (a. a. O. VI. I. S. 282). Siehe auch Settembrini (a. a. O.)

ſein ſoll. Endlich wirkte die komiſche Oper auch günſtig auf die Einſchränkung des Decorationsprunkes ein, wodurch das ganze Theater wieder eine geſündere Grundlage erhielt.

Weder die Texte Zeno's und Metaſtaſio's, noch die muſikaliſchen Compoſitionen all der genannten zum Theil ausgezeichneten Componiſten, würden der Oper dieſes Zeitraums aber eine ſo große Verbreitung gegeben haben, wenn ſie nicht von einer kaum wieder erreichten Blüthe der Geſangskunſt unterſtützt worden wären. Denn zu Anfang dieſes Jahrhunderts bildeten ſich die berühmten Geſangsſchulen des Piſtocchi und ſeines Schülers Bernacchi in Bologna, des Fedi zu Rom, des Redi zu Florenz, des Peli in Modena, des Giovanni Paita in Genua, des Brivio in Mailand, des Lotti und Gasparini zu Venedig und des Scarlatti, Leo und Porpora zu Neapel aus, aus denen die berühmten Caſtraten Seneſino (1685— um 1740), Caffarelli (1703—83), Farinelli (Carlo Broſchi) (1705—82), Salimbeni (1712—51), ſowie die Sängerinnen Marianna Bulgarelli (1684—1734), Vittoria Teſi (Ende des 17. Jhrhdts. — 1775), Fauſtina Bordoni (1700—70), Cuzzoni (1700—1770), Regina Mingotti (1728—1807) mit vielen anderen hervorgingen, denen dann ſelbſt wieder unzählige nachfolgten.

XII.

Das Luſtſpiel im 18. Jahrhundert.

Die Reform Riccoboni's. — Girolamo Gigli. — Niccolò Amente und der Marcheſe Liviera. — Giambatt. Fagiuolo. — Carlo Goldoni, ſein Leben und ſeine Werke. — Anfeindungen Sacchi's, Chiari's und Carlo Gozzi's. — Pariſer Aufenthalt und Tod. — Seine Theaterreform und deren Bedeutung. — Beurtheilung Goldoni's und ſeiner Dramen. — Pietro Chiari. — Carlo Gozzi, ſein Leben und ſeine Werke. — Verhältniß zur Geſellſchaft Sacchi und Charakteriſtik ſeiner dramatiſchen Wirkſamkeit. — Nachfolger Goldoni's: Franc. Albergati Capacelli; Andrea Willi; Gherardo de' Roſſi; Aleſſandro Pepoli; Ant. Sim. Sografi. — Giov. Batt. Biaſolo, gen. Camillo Federici. — Greppi; Signorelli; Franceſco Avelloni.

Ebenſowenig wie auf dem Gebiete der Tragödie und der Oper konnte eine Reform auf dem des Luſtſpiels ausbleiben. Italieniſche Uebertragungen franzöſiſcher Komödien traten ſchon gegen Ausgang

des 17. Jahrhunderts hervor. Jetzt machte ſich Luigi Riccoboni wieder darum verdient, ſeine Landsleute mit den Fortſchritten der Franzoſen in dieſer Gattung des Dramas bekannt zu machen. Er bearbeitete verſchiedene ihrer Luſtſpiele und ſchrieb deren ſpäter auch ſelbſt, von denen ſich u. A. La moglie gelosa und La sorpresa d'amore erhalten haben. Beſonderes Aufſehen machte hierin Girolamo Gigli[1]), geb. 1660 zu Siena, geſt. 1722, mit ſeinem Il Don Pilone ovvero il bacchettono falso[2]), einer Proſabearbeitung des Molière'ſchen Tartüffe, welche ſchon 1701 mit großem Erfolge in Siena zur Aufführung kam. Kaum minderen Beifall erwarb er ſich durch das Originalluſtſpiel La sorellina di Don Pilone ovvero l'avarizia più onorata nella serva che nella padrona[3]). Es iſt eine Art Seitenſtück zum Tartüffe, zu dem er durch eigene Erlebniſſe angeregt worden ſein mochte, da er in der geizigen Betſchweſter Egidia ſeine reiche Gattin Laurenzia Perfetti, ſich ſelbſt aber in dem Geronio dargeſtellt haben ſoll. Das Stück iſt zwar ſpaßhaft, doch hat es nichts von der Feinheit und Charaktervertiefung ſeines Vorbilds, welches in ſeiner Bearbeitung natürlich auch ſehr vergröbert wurde. Gigli hat überdies noch Tragödien, eine Menge Melodramen und verſchiedene andere Schriften geſchrieben.

Unter den ſelbſtändigen Arbeiten zu Anfang des Jahrhunderts zeichnen ſich ferner die des Nicolò Amente (1659—1719) und des Marcheſe Liviera in Neapel aus. Jener ſchrieb ſieben Luſtſpiele (La Costanza, Il Forca (1700), La fante (1701), La somiglianza (1706), La Carlotta, La Giustina (1717) und Le Gemelle nach den Muſtern des Porta, deren Handlung ſich noch meiſt in dem Kreiſe der alten Findlingskomödie bewegt, in die er

---

[1]) Vita di Girolamo Gigli Sanese, detto tra gli Arcadi Amaranto Sciaditico, da Orbescio Agiéo (der Arcadiername des Francesco Corſetti.) (Fir. 1746).

[2]) Lucca 1711 und 1715. Ihm ging eine Ueberſetzung von Les plaideurs Racine's unter dem Titel I litiganti ovvero il giudice impazzato (Ven. 1704) voraus. Auch Le furberie di Scapino wurde von ihm überſetzt, ſowie ein Luſtſpiel des Montfleury unter dem Titel Ser Lapo ovvero la moglie giudice (Piombino 1731).

[3]) Venezia 1721. Ob ſein Il Don Chisciotte ovvero un pazzo guarisce l'altro, Ven. 1704, ebenfalls ein Originalſtück iſt, habe ich nicht zu ermitteln vermocht.

die ſtehende Figur eines frechen und dabei plumpen Prahlhanſes im neapolitaniſchen Volksdialekt einführte. Seine Stücke waren damals über ganz Italien verbreitet. Diejenigen Liviera's wirkten hauptſächlich durch reiche Action, Volksſcenen und glänzende Ausſtattung.

Eine Anknüpfung an die alten volksthümlichen Farſen ſuchte und fand der Florentiner Giambattiſta Fagiuoli (1660 bis 1742). Seine Schwänke ſind in der florentiniſchen Mundart im Geiſte der franzöſiſchen Regelmäßigkeit geſchrieben, doch mit ländlichen Dialekten untermiſcht. Sie ſind voller Luſtigkeit und treu in der Zeichnung der Sitten, heute aber kaum noch genießbar. Nach Quadrio erſchienen davon zwiſchen 1734—36 6 Bände, 19 Stücke enthaltend. Auch in ihnen kehrt eine ſtehende Localfigur, Ciapo genannt, wieder, welche er ſelbſt ſpielte.

Weder dieſen, noch all den vielen anderen zu dieſer Zeit für die Bühne thätigen Schriftſtellern würde jedoch eine Reform des Luſtſpiels, würde die Verdrängung der commedia dell' arte gelungen ſein. Dies war dem Manne erſt vorbehalten, welcher zugleich das fruchtbarſte, erfindungsreichſte, leichteſte und dabei gefälligſte Talent von allen Bühnendichtern der Italiener, die bisher aufgetreten waren, beſaß.

Carlo Goldoni wurde 1707 zu Venedig geboren. Der Tag ſeiner Geburt liegt im Dunklen, obſchon wir von ihm ſelbſt eine ſehr ausführliche Lebensbeſchreibung beſitzen[1]). Seine Familie ſtammte aus Modena. Schon ſein Großvater war aber nach Venedig überſiedelt. Durch eine zweite Heirath ſehr reich geworden, hatte ſich dieſer dem Wohlleben völlig ergeben. In ſeinem Hauſe reihte ſich Feſt an Feſt, ſowohl in Venedig, als auf ſeinem Landgute zu Carrara. Alle Celebritäten der Muſik und des Theaters verkehrten bei ihm,

---

[1]) Memoires de Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre. Paris 1787. Mir liegt die Pariſer Ausgabe von 1822 vor. Eine italieniſche Ueberſetzung erſchien Ven. 1788, eine deutſche von G. Schatz, Gotha 1787. Carrer, Saggi su la vita e su le opere di C. G. Ven. 1823. (3 Bde.) Gavi, Della vita ꝛc. Milano 1826. Meneghezzi, Della vita ꝛc. Milano 1827. Die erſte von ihm ſelbſt beſorgte vollſtändige Ausgabe erſchien 1788 zu Venedig in 44 Bdn. Eine deutſche Ueberſetzung, welche von Leſſing angeregt wurde und der die Ausgabe von 1761 zu Grunde liegt, von J. H. Saal. Leipzig 1769—77.

daher es auch nicht an Schauſpielen und Opern fehlte. Unter dieſen Eindrücken wuchs der Dichter nun auf und er hat dieſes Wohlleben, welches das Vermögen der Familie ſo ziemlich verſchlang, in einigen ſeiner Stücke, doch ohne jede Bitterkeit, gegeißelt. Beſonders war ſein Vater lange einzig auf ſein Vergnügen bedacht. Er ließ ihm ein Marionettentheater erbauen und ſpielte ihm ſelbſt darin vor. Nach des Großvaters Tode veränderte ſich freilich dies alles. Man fand die Mittel erſchöpft, und der Vater, der bisher nur dem Vergnügen gelebt, mußte nun ſelbſt nach einem Erwerbszweige greifen. Er ging nach Rom, um ſich zum Arzt auszubilden. Doch auch an die Erziehung des Knaben, für welche bisher nur die Mutter geſorgt hatte, mußte nun ernſter gedacht werden.

Die Neigung deſſelben zum Theater war aber inzwiſchen durch Lectüre noch weiter entwickelt worden. Ich habe bereits darauf hinweiſen können, welchen Eindruck Cicognini auf ihn damals ausgeübt hat und wie er unter deſſen Einfluſſe bereits mit 8 Jahren ſein erſtes kindiſches Theaterſtück ſchrieb. Nachdem Carlo's Vater in Rom ſeine Studien beendet und ſich, noch immer von ſeiner Familie getrennt, als Arzt in Perugia niedergelaſſen hatte, ließ er den Sohn dahin kommen, um die lateiniſche Schule hier zu beziehen. Dazwiſchen förderte er aber noch ſelbſt die theatraliſchen Liebhabereien deſſelben, indem er in ſeinem Hauſe ein kleines Theater einrichtete, auf welchem Goldoni zum erſten mal öffentlich und zwar eine Frauenrolle in Gigli's Sorellina di Don Pillone ſpielte. Nach beendigten lateiniſchen Studien bezog der Jüngling die Schule der Dominikaner in Rimini, während ſich ſeine Eltern nach Chiozza begaben. Auch hier aber entging er den theatraliſchen Verſuchungen nicht. Plautus, Terenz, Ariſtophanes wurden ſeine Lieblingsſchriftſteller und verleideten ihm ſeine philoſophiſchen und mediciniſchen Studien. Die Bekanntſchaft mit einer Truppe von Schauſpielern, welche ſich von Rimini nach Chiozza begeben wollte, beſtimmte ihn endlich ſogar, den Studien völlig Valet zu ſagen und ſie dahin zu begleiten. Der Zorn des Vaters war raſch beſchwichtigt. Ein neuer Lebensplan wurde vereinbart; der ärztliche Beruf, für den ihn derſelbe zunächſt beſtimmt hatte, mit dem der Rechte vertauſcht. Goldoni lernte zunächſt praktiſch bei einem Freund der Familie in Venedig und bezog dann das Colleg Ghislieri zu Pavia. Hier lernte er die

Mandragola Machiavelli's kennen, das erſte Charakterluſtſpiel, welches ihm in die Hände fiel. Der Eindruck war ein ganz außerordentlicher. Er war nach Neuem begierig. Er hatte von Molière wohl öfter gehört, doch noch nichts von ihm kennen gelernt. Kein Zweifel, daß er ihn nun zu erlangen ſuchte; doch verräth uns ſeine Lebensgeſchichte nicht, zu welcher Zeit dies geſchehen.

Eine Spannung zwiſchen den Bürgern der Stadt und den Studirenden wurde von Goldoni zur Veröffentlichung einer ſatiriſchen Atellane, Il colosso, benützt. Dieſer erſte öffentliche dramatiſche Verſuch war eben ſo glänzend als verhängnißvoll. Er hatte für ihn den Ausſchluß von dem Colleg zu Pavia zur Folge, welches nun mit der Univerſität zu Modena vertauſcht wurde. Hier aber machte die öffentliche Brandmarkung, welche ein Abate wegen eines fleiſchlichen Vergehens erlitt, einen ſo tiefen Eindruck auf ihn, daß er ſeinem Vater erklärte, überhaupt von weltlichen Dingen nichts mehr wiſſen, ſondern in den geiſtlichen Stand übertreten zu wollen.

Der Vater ging auch ſcheinbar auf dieſe Phantaſie ſeines Sohnes ein. Er ließ ihn zurück nach Chiozza kommen, reiſte aber ſofort nach Venedig mit ihm, um ihm den Reiz und die Vergnügungen dieſer Stadt auf's Neue zu koſten zu geben. Auch verſagte das Leben auf den leichtbeweglichen Sinn des Jünglings die beabſichtigten Wirkungen nicht. Der junge Abtrünnige wurde zu bald nur zurückgewonnen, worauf er als Gehülfe in den Dienſt des Podeſta von Chiozza und ſpäter in den des Podeſta von Feltre trat. Hier erneuerte er die Bekanntſchaft jenes Schauſpieldirectors von Rimini, der ſich ſeines Talentes raſch zu bedienen wußte. Goldoni richtete für ihn Metaſtaſio'ſche Operntexte zu Tragödien ein, ja ſpielte ſelbſt darin mit, was auch und mit Beifall in zwei kleinen von ihm ſelber verfaßten Stücken geſchah, in Il buon padre und La cantatrice.

1713 ſtarb ihm der Vater in Bagnocavallo. Die Mutter beſchwor ihn, ſich einem beſtimmten Lebensberuf nun dauernd zu widmen. Goldoni that auch ſein Möglichſtes. Er erlangte die Doctorwürde, er trat in die Körperſchaft der Advocaten Venedigs ein. Allein die Praxis wollte nicht kommen. Es blieb ihm Muße genug, darüber nachzudenken, und mit der Muße und mit den Ge-

danken kamen auch die alten theatraliſchen Anwandlungen wieder. Da ihm jedoch das Luſtſpiel mit der Würde eines Rechtsgelehrten nicht recht vereinbar ſchien und überhaupt nur die Oper eine höhere Rente verſprach (eine Operndichtung konnte ſchon damals im glücklichen Falle an 100 Zechinen einbringen), ſo ſchrieb er ein lyriſches Drama: Amalasonta.

Alle dieſe Erlebniſſe waren von Zeit zu Zeit von kleinen, wie es ſcheint, unſchuldigen, galanten Abenteuern durchflochten geweſen. Jetzt aber war er unüberlegt in ein Verhältniß gerathen, das ihn mit einer Heirath bedrohte. Er entzog ſich demſelben nur durch die Flucht. Dies brachte ihn in den Dienſt des venezianiſchen Miniſterreſidenten zu Mailand. Neue Annäherungen an das Theater, neue Liebesverhältniſſe. Der Krieg unterbrach aber beide. Er mußte mit ſeinem Miniſterreſidenten ſich aus Mailand zurückziehen. Es ging nach Cremona, von Cremona nach Parma, von Parma nach Modena, Breſcia, Verona. Mitten in dieſem Tumult entſtand aber gleichwohl ein neues Drama, das Trauerſpiel Beliſar, das er auf Anregung eines Schauſpielers dichtete und durch welches er in eine enge Verbindung mit dem Schauſpieldirector Imro aus Genua trat. Es war gerade die Zeit, da die in Neapel entſtandene komiſche Oper im Norden Italiens eingeführt worden war. Imro war der erſte geweſen, welcher zwiſchen die Akte der Luſtſpiele komiſche Geſangsintermezzi gelegt hatte. Auch Goldoni ſchrieb jetzt ein ſolches, das dreiactige: La Pupilla. In Venedig, wohin er Imro begleitet hatte, wurde er dem Theaterunternehmer Grimani vorgeſtellt, der ihn für ſeine beiden Theater S. Samuele und S. Giovanni Criſoſtomo, in jenem für's Schauſpiel, in dieſem für die Oper engagirte. Am 24. Nov. 1734 wurde der Beliſar mit ungeheurem Erfolge gegeben. Schon am 16. Juni folgte die Rosmunda, die ſich jedoch nur durch das im venezianiſchen Dialekte geſchriebene Intermezzo: La birba zu halten vermochte. Im nächſten Jahre folgten die Griſelda und eine Bearbeitung des Convitato di pietra.

Hier läßt ſich zum erſten Male mit Entſchiedenheit ein Einfluß Molière's nachweiſen, da er einräumt, zu dieſer Bearbeitung durch die gleichnamigen Stücke dieſes letzteren und Thomas Corneille's beſtimmt worden zu ſein. Dies war zugleich der erſte, entſchieden gegen die commedia dell' arte gerichtete Schritt, inſofern

er den Harlekin aus seinem Stücke verbannte, der bisher in Italien die Rolle des Leporello gespielt.

Er begleitete nun die Truppe nach Genua, wo er die Tochter eines der vier Notare der Bank von St. Giorgio, Fräul. Conio, heirathete, der theatralischen Laufbahn deshalb aber doch nicht entsagte. Es entstanden die romantisch angehauchten Dramen Rinaldo di Montalbano und Enrico, Re di Sicilia, jenes nach einem Stoffe der commedia dell' arte, dieses nach einer Novelle des Gilblas, die auch schon von Saurin dramatisch behandelt worden. Inzwischen hatte die Truppe in der jungen Bastona eine vorzügliche Schauspielerin, in dem berühmten Arlechin Sacchi einen vortrefflichen Darsteller gewonnen. Er glaubte sich hierdurch befähigt, die, wie er sagt, ihn schon lange beschäftigende Theaterreform in Angriff nehmen zu können, indem er, dem Beispiel Molière's folgend, den Italienern ein nationales Charakterlustspiel aus ihren Sitten und Zuständen zu entwickeln versuchte.

Es entstand so das Lustspiel Momelo cortesan, welches zu den venezianischen Dialektstücken des Dichters gehört und bis auf die Titelrolle noch als Canevas behandelt ist. Nur sie ist rednerisch ausgeführt, alles übrige aber der Phantasie des Darstellers überlassen. Ihm folgten die in ähnlicher Weise behandelten: Il prodigo, La trenta due disgrazie d'Arlecchino und La notte critica. — Auch seine Ernennung zum genuesischen Consul hemmte seine dramatische Production um so weniger, als sie ihm nichts eintrug, wohl aber durch unvorsichtig vollzogene Aufträge in große Verluste brachte. Noch mehr aber sollte dem Dichter bei einer anderen Affaire, in die ihn die Liebe zu seinem jüngeren Bruder verstrickte, seine sanguinische, leichtgläubige und vertrauensvolle Natur verhängnißvoll werden. Sie kostete ihm den größeren Theil seines eigenen Vermögens wie desjenigen seiner opferwilligen Frau. Mitten in diesen Ereignissen und in deren Folge entstanden die Lustspiele: Il fallimento, La donna di garbo und L'impostore. Sie nöthigten ihn aber auch, seine letzten Hülfsmittel zusammenzuraffen, die durch den Krieg in anderer Weise wieder bedroht waren. Zu diesem Zwecke wendete er sich mit seiner Frau nach Modena, von wo er noch eine kleine Rente bezog; und wo sie nun beide mitten in den Kriegsstrudel hineingerissen wurden. Es war als ob der Zufall mit

ihnen Fangball ſpielte, ſo wirr wurden ſie aus einer glücklichen in eine widerwärtige und aus dieſer wieder in eine glückliche Lage geworfen. Dies führte ſie endlich auch nach Florenz, wo Goldoni die Gelegenheit benutzte, ſich mit der toskaniſchen Sprache näher vertraut zu machen, deren ungenügende Kenntniß man ihm ja noch heute zum Vorwurf macht. Wie ſehr er aber noch immer ein Kind des Ungefährs war, läßt ſich aus dem Umſtand erkennen, daß ein Beſuch in Piſa, der urſprünglich nur drei Tage umfaſſen ſollte, allmählich zu eben ſo viel Jahren von ihm ausgedehnt wurde. Er war in die Geſellſchaft der Arkadier gerathen, deren Mitglied er unter dem Namen Poliſſeno wurde, und nahm auf Anrathen ſeiner neuen Freunde die advocatoriſche Praxis hier wieder auf. Die theatraliſchen Verſuchungen ſollten aber auch dies Mal nicht ausbleiben. Sie traten zunächſt in Geſtalt eines Briefes des Schauſpielers Saechi an ihn heran, der ihm ein Sujet zu einer Komödie ſchickte, deſſen Ausführung er ihm überließ. Goldoni unterzog ſich dem Auftrage. Es entſtand daraus ſein Servadore di due padroni, ein Stück, welches in Venedig einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Saechi beſtellte ein zweites, das er, wahrſcheinlich unter dem Einfluß des in die Mode gekommenen empfindſamen Luſtſpiels, ihn jedoch bat, ſo empfindſam und pathetiſch zu behandeln, als ſich dies mit einem Luſtſpiel nur immer vertrage. Goldoni antwortete mit ſeinem Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato. Dieſes Stück, obwohl noch halb Stegreifkomödie, darf als der Anfang einer ganzen Reihe in ähnlicher Weiſe von ihm behandelter Stücke betrachtet werden, und hatte, beſonders in Frankreich, einen unglaublichen Erfolg. Ihm ſollte er vornehmlich ſeine ſpätere Berufung nach Paris verdanken.

Entſcheidender für die weitere dramatiſche Entwicklung Goldoni's aber wurde eine andere Aufforderung, die ihm damals von Seiten des Pantalon Darbes gemacht ward und darauf gerichtet war, für die zur Zeit in Livorno ſpielende Truppe des Directors Medebac eine Komödie verfaſſen zu wollen. Dies veranlaßte eine Scene, die ſelbſt ſo originell und luſtig, wie nur die irgend eines Luſtſpiels iſt. — Darbes führte ſich ſelbſt bei ihm ein. „Und Ihr Stand?" fragt Goldoni. Darbes richtet ſich auf und mit der flachen Hand auf die Wölbung ſeines ſtattlichen Bauches ſchlagend,

ſagt er in einem Tone, in dem Stolz und Laune ſich miſchen: „Ich bin Komödiant, der Pantalon der Livorneſer Geſellſchaft, und glaube weder meinen Eltern, noch meinem Stande, noch meinem Vaterland Schande zu machen, ja ohne mich rühmen zu wollen, Gavelli iſt todt — und ein zweiter Schlag bekräftigt das Wort — aber Darbes hat ihn erſetzt.“ Er rückt jetzt mit ſeinem Auftrag heraus und da Goldoni ſich abgeneigt zeigt, ergreift er wie ſpielend die Doſe desſelben, nimmt eine Priſe, läßt dabei einige Ducaten hineingleiten, ſchließt ſie dann wieder, indem er ſie mit einem jener Lazzi auf den Tiſch wirft, durch welche man das verbergen zu wollen ſcheint, auf was man doch grade aufmerkſam zu machen wünſcht. Goldoni, der alles bemerkt hat, will ſich den Spaß nicht gefallen laſſen, er will Darbes das Geld wieder aufdrängen. Dieſer aber ſetzt ſich in Poſitur, macht ſeine Reverenzen, richtet ſich wieder empor, zieht ſich zurück, gewinnt auf dieſe Weiſe die Thüre und — iſt auf und davon. Goldoni ſchrieb alſo ſein Stück, es war Tonin della Grazia, nach einem alten Stegreifſpiele, Pantalon Paronein (petit-maître), auf das ihn Darbes verwies. Er machte nun auch die Bekanntſchaft Medebac's ſelbſt. Madame Medebac war eine vortreffliche Schauſpielerin. Sie gewann ihn durch ihre Darſtellung der Donna di garbo, die Goldoni bisher nicht geſehen hatte. Medebac rückte jetzt mit dem Vorſchlag heraus, ihn nach Venedig zu begleiten, wo er auf 5—6 Jahr ein Theater zu miethen gedenke. Goldoni erhielt die Zuſtimmung ſeiner Frau, ohne die er nie etwas that, die aber alles bewilligte. Er hatte einen gewiſſen Antheil an der Einnahme, da dieſe aber ſelbſt im günſtigſten Falle nur eine ſehr niedrige ſein konnte, ſo war der vorausſichtliche Vortheil ein verhältnißmäßig geringer. Goldoni ſagt bei dieſer Gelegenheit: „Ich bin öfter verſucht, mich für ein Phänomen zu halten. Unbedenklich überlaſſe ich mich meinem komiſchen Talente, welches mich mit ſich fortreißt. Drei- oder viermal habe ich die glücklichſten Gelegenheiten vorübergehen laſſen, meine Umſtände zu verbeſſern — immer bin ich wieder in dieſelben Schlingen gerathen. Doch bereue ich's nicht. Ich würde auf jedem anderen Weg mehr Wohlſtand, aber weniger Befriedigung gefunden haben.“

Es waren damals (1747) in Venedig ſieben Theater im Gange: S. Giov. Criſoſtomo, S. Caſſiano, S. Moiſe, S. Benedetto, S. Samuele,

S. Luca und S. Angelo. Von dieſen dienten die drei letzten dem Schauſpiele. In S. Samuele ſpielte Sacchi noch immer ſeine Stegreifſpiele. Medebac miethete das Theater S. Angelo. — Das Debüt mit Tonin della Grazia fiel unglücklich aus, aber der raſch an die Stelle tretende L'uomo prudente zog ſich als ſolcher aus der Affaire und I due gemelli veneziani übertrafen noch dieſen Erfolg, obſchon beide Komödien mit ihrem Vergiftungsmotiv, ſelbſt nach Goldoni's Urtheil, dem guten Geſchmack in's Geſicht ſchlugen.

Bis hierher war unſer Dichter immer unangefochten geblieben. Jetzt aber fing die Kritik ſich zu regen an; nicht ſowohl gegen Goldoni als gegen die Geſellſchaft Medebac's, die man die Seiltänzergeſellſchaft nannte, mit keinem weiteren Rechte jedoch, als daß Mad. Medebac allerdings die Tochter eines Seiltänzers war. Die Angriffe kamen von den Anhängern Sacchi's, der unter Medebac's Erfolgen zu leiden begann und ſich auch ſpäter für einige Jahre ganz von Venedig zurückzog, in's Ausland ging und ſich in Liſſabon niederließ, wo er durch das große Erdbeben (1755) aber wieder vertrieben wurde und nach Venedig zurückkehrte.

Das Jahr 1748 wurde mit der Vedova scaltra eröffnet. Sie bot den Darſtellern Gelegenheit, ihre Kunſt in einer ganz neuen Weiſe zu entfalten. Die Heldin iſt eine ſchöne Wittwe, die auf einem Balle die Bekanntſchaft von vier Fremden, dem Milord Roſebif, dem Chevalier le Bleu, dem Don Alvaro di Caſtiglia und dem Grafen Boseo Nero macht, welche ſich ſämmtlich in ſie verlieben. Die vier Nationalitäten werden dabei komiſch beleuchtet. Roſaura findet den Engländer generös, den Franzoſen galant, den Spanier voll Anſtand und Gravität, den Italiener aber liebenswürdig. Sie iſt ernſt mit dem erſten, ausgelaſſen mit dem zweiten, gravitätiſch und zurückhaltend mit dem dritten und verliebt in den vierten, der ihre Hand auch davon trägt. Das Stück gefiel außerordentlich und hatte 30 Vorſtellungen hinter einander. Eine ebenſo gute Aufnahme erzielte La putta onorata, welche Goldoni im Gegenſatze zu einem alten aber ſchlechten Volksſtück, Le putte di castello, geſchrieben hatte. Dies ſchien ihm ein Triumph ſeiner neuen Richtung zu ſein. In der That hatte ſeine Reform der Bühne, d. i. die Wiederaufnahme der Sitten- und Charakterkomödie, einen guten Schritt vorwärts gethan. „So lange ich — heißt es bei

ihm — die alte commedia dell' arte zur Grundlage der meinigen machte und meine Stücke nur theilweiſe ausführte, theilweiſe den Darſtellern die Ausführung überließ, blieb ich unangefochten. Seitdem ich mich aber für einen Poeten ausgab, wurden die Geiſter wider mich rege." Was man ſeinen Stücken im Allgemeinen zum Vorwurf machte, war der Mangel an Einheit des Orts, was man aber gegen die Putta onorata noch beſonders und nicht mit Unrecht einwendete, war, daß die Hauptrolle keine komiſche ſei. Denn wenn ſchon nicht einzuſehen iſt, warum ein tugendhafter Charakter nicht auch zum Mittelpunkte einer dramatiſchen Darſtellung gemacht und dieſe mit komiſchen oder tragiſchen Motiven verknüpft werden könnte, wie denn die Franzoſen und Engländer dies ſchon vor ihm gethan hatten und Goldoni hierin vielleicht nur ihrem Beiſpiele folgte, ſo iſt es doch andererſeits richtig, daß die Hauptfigur einer wahrhaft komiſchen Handlung auch an ſich ſelbſt gewiſſe komiſche Seiten darbieten muß und daher ebenſowenig nur tugendhaft als laſterhaft ſein darf, ja daß es grade dieſe komiſchen Seiten ſind, welche den Mittelpunkt einer ſolchen Darſtellung zu bilden haben. Goldoni, der aber den Zweck der Komödie vornehmlich darin ſuchte, daß ſie, gleichviel noch auf welche Weiſe, dazu beitrage, das Laſter verächtlich zu machen und die Fehler der Menſchen zu beſſern, durfte wohl ſagen: daß ſeine Tadler hierin zwar Recht, er ſelbſt aber auch nicht Unrecht habe.

Der Erfolg der Putta onorata rief 1749 eine Fortſetzung derſelben in La buona moglie hervor. Ihr folgte Il cavaliere e la donna, in welcher das Cicisbeat angegriffen und verſpottet wurde, ein Thema, welches von Goldoni noch vielfach, aber niemals lüſtern oder frech behandelt worden iſt. In dieſem Jahre brachen die Kämpfe zwiſchen Saechi und Goldoni offener hervor. Das Theater S. Samuele gab nämlich ein Stück unter dem Titel La scuola delle vedove, welches nicht ſowohl eine Parodie der Vedova scaltra, ſondern dieſes Stück ſelbſt mit verändertem und mit Invectiven gegen Goldoni und ſein Schauſpiel erfülltem Dialog war. Trotz der Erbärmlichkeit dieſes Machwerkes hatte es doch die Lacher auf ſeiner Seite, die nicht blos aus den Parteigängern Saechi's, ſondern auch aus denen der übrigen Theater beſtanden, die ſämmtlich auf Medebac's Erfolge eiferſüchtig waren und Goldoni dafür verantwortlich

machten. Doch darf nicht verkannt werden, daß Goldoni's Stücke bei allem Talent und Verdienſt auch mancherlei Blößen boten und ihre Ueberſchätzung den Tadel herausfordern mußte. Es hing vielleicht mit dieſem Vorfalle, noch mehr aber mit dem Abgang des beliebten Pantalon Darbes zuſammen, der einem Rufe des Königs von Polen folgte, daß Goldoni's nächſtes Stück L'erede fortunato einen entſchiedenen Abfall erlitt. Das forderte zu außergewöhnlichen Kraftanſtrengungen auf und Goldoni hatte die Kühnheit, bei dem eben eintretenden Schluß der Saiſon zu erklären, daß er ſich anheiſchig mache, dem Publikum im nächſten Jahre 16 neue Stücke zu liefern. Welche Autorität er damals bei ſeinen Landsleuten beſitzen mußte, geht aus der Thatſache hervor, daß ſchon 8 Tage nach dieſer Ankündigung alle Logen für den nächſten Winter vergriffen waren. Ein Reſultat, an das Sacchi und ſeine Anhänger bei ihren Angriffen gewiß nicht gedacht hatten.

Medebac eröffnete die nächſte Stagione mit dem neuen Pantalon Antonio Mattiuzzi, gen. Collalto, und dem Luſtſpiele: Il teatro comico. Es iſt eines von den Stücken, welche die Verhältniſſe des Theaters ſelbſt zum Gegenſtand der Darſtellung machen. Die Scene iſt daher auch die Bühne und es handelt ſich um eine Theaterprobe, wobei Mad. Medebac zugleich die Titel der verſprochenen 16 neuen Stücke ankündigte. Es waren: Il teatro comico; Le donne puntigliose; La bottega di caffè; Il bugiardo (nach Corneille's Menteur); L'adulatore; La famiglia dell' antiquario; Pamela (nach dem Richardſon'ſchen Roman); Il cavaliere di buon gusto; Il giocatore; Il vero amico; La finta ammalata; La donna prudente; L'incognita; L'avventuriere onorato; La donna volubile und I pettegolezzi. Sie hatten faſt alle Erfolg, beſonders La bottega di caffè, Il bugiardo (obſchon dieſes Stück den feinen Luſtſpielcharakter, den es ſelbſt noch bei Corneille, beſonders aber bei dem urſprünglichen Erfinder Alarcon hatte, ſchon ſehr eingebüßt hat), Pamela, Il vero amico (den Goldoni mit Recht für eines ſeiner beſten Stücke hielt), La finta ammalata, welches ſeinen Erfolg hauptſächlich dem Spiele der Mad. Medebac zu verdanken hatte, und I pettegolezzi, deſſen ungeheuerer Succeß ſich wohl mit daraus erklärt, daß es den Schluß der vom Dichter ſo glänzend gelöſten Aufgabe bildete. Goldoni war der gefeiertſte Mann von Venedig.

Nichtsdeſtoweniger kam es gerade jetzt zu Mißhelligkeiten zwiſchen ihm und Medebac.

Goldoni wollte ſeine dramatiſchen Dichtungen herausgeben und Medebac beſtritt ihm hierzu theilweiſe das Recht, inſofern er ſich für den uneingeſchränkten Eigenthümer der für ſeine Bühne geſchriebenen Stücke erklärte. Dies konnte ſich freilich nur auf Venedig beziehen, da in den übrigen Staaten Italiens der Nachdruck geſtattet war. Auch erlangte Goldoni endlich von ihm die Erlaubniß, jährlich einen Band doch mit nicht mehr als je vier Stücken veröffentlichen zu dürfen. Der erſte Band erſchien 1751.

Einwürfe, die man Goldoni in Turin gegen ſeine Stücke gemacht, denen man die Molière'ſchen Luſtſpiele entgegenſtellte, riefen das hiſtoriſche Luſtſpiel Il Molière hervor. Goldoni erklärt bei dieſer Gelegenheit, Molière damals zwar ſchon ſehr gut gekannt, aber denſelben doch nie direct nachgeahmt oder mit ihm gewetteifert zu haben. Auch jetzt habe er ihn nicht zu erreichen geſtrebt, ſondern ſei nur zu zeigen bemüht geweſen, daß er auch in ſeiner Form zu ſchreiben vermöge. Er ſah demnach hier ganz von den Maskenfiguren der Stegreifſpieler und dem Decorationswechſel ab, theilte ſein Stück in 5 Acte, während ſeine früheren nach dem Vorgange der durch ſpaniſchen Einfluß in die Mode gekommenen Stücke in drei Acte getheilt waren, und bediente ſich ſtatt wie bisher der Proſa des Martellianiſchen Verſes, als Erſatz für den Alexandriner. Sein Molière iſt aber auch noch deshalb bemerkenswerth, weil ihm dieſelbe Idee zu Grunde liegt, wie dem Gutzkow'ſchen Urbilde des Tartuffe. Er hatte damit großen Erfolg, was von ſeiner nächſten Production, dem Rührdrama: Il padre di famiglia, nicht geſagt werden kann. Goldoni ließ ſich aber von der darin eingeſchlagenen ſentimentalmoraliſirenden Richtung nicht abbringen, ſondern ſchrieb damals in demſelben Sinne und mit großem Erfolge L'avvocato veneziano und La figlia ubbediente.

Jenem erſten Zerwürfniß mit Medebac war aber 1752 ein andres mit deſſen Gattin gefolgt. Es war nämlich eine junge Schauſpielerin, die Frau des Brighella Marliani, zur Geſellſchaft getreten, welche unter dem Namen der Corallina in Soubrettenrollen großes Aufſehen erregte. Goldoni hatte für ſie La serva amorosa geſchrieben und der Erfolg rief die Eiferſucht ſeiner Principalin

hervor. Zwar ſchrieb ihr der Dichter zum Erſatz eine überaus brillante Rolle in La moglie saggia, allein der Beifall, den Corallina gleich darauf in Le donne gelose neben Mad. Medebac erntete, verdarb umſomehr wieder alles, als dieſes Stück eine kleine Satire auf letztere ſelber enthielt. Mit der nächſten Saiſon, welche mit der für die Corallina geſchriebeneen Locandiera, einem der vorzüglichſten Werke des Dichters, eröffnet wurde, ging das contractliche Verhältniß zwiſchen Goldoni und Medebac zu Ende. Goldoni erneuerte es nicht, ſondern ſchloß einen ähnlichen Contract mit dem Eigenthümer des Theaters von S. Luca ab, dem Caval. Vendramini, welcher um vieles ehrenvoller und einträglicher für ihn zu werden verſprach. Medebac entzog ihm als Repreſſalie das Recht der weiteren Ausgaben der für ihn geſchriebenen Luſtſpiele, ſo daß Goldoni genöthigt war, für eigene Rechnung eine neue Ausgabe in Florenz zu veranſtalten. Sie begann im Jahre 1753 und die 1700 Exemplare der erſten Auflage waren ſchon beim Erſcheinen des 6. Bandes vergriffen.

Sein erſtes Stück im Theater S. Luca, welches ſpäter noch vielen Beifall erwarb, L'avaro geloso, fiel hier aber durch, weil, wie Goldoni bemerkt, die Schauſpieler dieſes Theaters nicht fähig waren, derartige Stücke zu ſpielen. Doch übte auf dieſes Ergebniß möglicherweiſe auch ſein Verhältniß zu Medebac ein, das wohl verſchieden beurtheilt wurde. Noch ſchlechter erging es dem zweiten Stücke: La donna di testa debole. Goldoni's Theaterreform ſtand in der That in Gefahr, zu Grunde zu gehen .Er ſelbſt trug nicht wenig dazu bei, weil er, um neue Erfolge zu erzielen, ſich plötzlich auf die in die Mode gekommenen exotiſchen Stoffe warf. Zu dieſen Stücken gehören: La sposa persiana; Ircana in Julfa; Ircana in Ispahan und Le Peruviane. Glücklicherweiſe blieben dieſe Conceſſionen an den Geſchmack des Tages und die Caſſe nur vereinzelt; zwiſchen ihnen traten eine Menge neuer Charakterſtücke hervor, ſo Il filosofo inglese; La madre amorosa; La villegiatura; La donna forte; Il festino; Le smanie della villegiature; Le avventure della campagna; Il ritorno della campagna; La donna di maneggio; Il padre per amore; La madre olandese und die venezianiſchen Dialektſtücke: Le massere; Le done de casa soa und Le done caselinghe, von denen nicht wenige (wie die

Villegiaturstücke und die Dialektstücke) zu seinen besten Arbeiten gehören. Sie fielen zum Theil in die Zeit, da die Angriffe gegen ihn wieder in heftigerer Weise hervortraten. Hatte er doch jetzt nicht nur den wieder zurückgekehrten Sacchi, sondern auch Medebac, der in Chiari für ihn einen zwar keineswegs ebenbürtigen, aber immerhin gefährlichen Ersatz gefunden, und deren Anhänger zu Gegnern. Zwar kämpfte auch Chiari, nur in ganz anderer Weise, gegen die commedia dell' arte an. Er war ein Vertreter des empfindsamen, die Gemüthserregungen cultivirenden Geschmacks, wobei er der Neigung des großen Haufens für das Abenteuerliche, den Sinnen Schmeichelnde, nachgab. Es erhob sich ein Kampf zwischen den Parteigängern der Theater S. Angelo und S. Luca, unter dem niemand mehr als Sacchi zu leiden hatte. Diese warfen jenen Weichlichkeit und Uebertreibung, jene diesen Nüchternheit, Phantasielosigkeit, Trivialität vor. Der Streit übertrug sich diesmal mit auf die wissenschaftliche Welt. Zu denjenigen, welche Goldoni vertheidigten, gehörte Abate Roberti, Graf Verri und Gasparo Gozzi, der Bruder seines, nächst Baretti, eifrigsten Gegners, Carlo Gozzi, welche letztere jedoch nicht nur gegen Goldoni, sondern noch mehr gegen Chiari zu Felde zogen. Das Verhältniß Carlo Gozzi's zur Schauspielerin Ricci am Teatro S. Samuele scheint zwar nicht ohne Einfluß, aber doch nicht allein maßgebend auf dessen Verhalten zu Goldoni und Chiari gewesen zu sein, gegen die er fast die ganze Accademia de' Granelleschi in Aufregung brachte. Lag ihm doch überhaupt die Streitsucht im Blute. Auch mußten ihn schon seine reactionären und orthodoxen Anschauungen und der phantastische Hang seines unruhigen, leidenschaftlichen Geistes mit dazu aufregen. Der erste offene Schritt, den Carlo Gozzi gegen Chiari, Goldoni und deren Anhänger unternahm, geschah mit seiner „Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1757", welche eine Menge Flugblätter und Schriften nach sich zog. Im Jahre 1761 übertrug er seine Angriffe aber auch auf die Bühne.

Baretti erzählt in seinem Account of the manners and costums of Italy[1]), daß hierzu ein Streit Veranlassung gegeben habe, der zwischen Goldoni und Gozzi in einem Bücherladen aus-

[1]) Deutsch von J. G. Schummel, Breslau 1781.

gebrochen ſei. Goldoni habe geſagt, daß es um Vieles leichter falle, die Fehler Anderer zu bemerken, als ſelbſt etwas Beſſeres zu ſchaffen. Worauf Gozzi erwidert habe, dies ſei zwar der Fall, nicht minder leicht aber ſei es, ein ſo gedankenloſes Volk wie die Venetianer zum Beifall zu nöthigen. Er wollte es z. B. leicht dahin bringen, daß dieſe ſich die Schuhe abliefen, nur um das Märchen von den drei Pomeranzen in eine Komödie gebracht zu ſehen. Goldoni und einige ſeiner Freunde, die inzwiſchen hinzugetreten wären, hätten ihn hierzu nun herausgefordert, und Gozzi mit ſeinem epochemachenden Spiele geantwortet.

Indeſſen wird dieſe Erzählung, der auch Gozzi ſelbſt widerſpricht[1]), wohl kaum mehr Wahres als die andere enthalten, daß Goldoni ſich vor dem glücklichen Erfolge des Gozzi'ſchen Märchens aus Venedig habe zurückziehen müſſen, und all' ſeiner theatraliſchen Ehrenſtellen entſetzt (?), im Vertrauen auf Voltaire's Empfehlungen nach Paris gegangen ſei.

Goldoni erhielt nämlich eine dringende Aufforderung, nach Paris zu kommen, und zwar bereits 1760 vom Kabinete des Königs aus. Er nahm ſie ſchon zu dieſer Zeit, d. i. alſo vor dem Erſcheinen des Märchens von den drei Pomeranzen, an. Nur ſeiner Verpflichtungen gegen das Theater S. Luca wegen ſchob er ſie bis April 1761 hinaus. Das Engagement lautete auf zwei Jahre, doch ging es Goldoni nur deshalb ein, weil er darin eine Ausſicht auf lebenslängliche Verſorgung erblickte. Die Abreiſe Goldoni's und ein dauernder Aufenthalt in Paris waren alſo ſchon vor dem Erfolge Gozzi's beſchloſſen. Auch hatte Goldoni's Beliebtheit bisher noch kaum weſentlich unter den Angriffen der Gegner gelitten. Eine Reihe ſeiner beſten und beliebteſten Stücke fallen in dieſe Zeit, ſo die venetianiſchen Sittenkomödien: I morbinosi; I rusteghi; La casa nova; Le baruffe Chiozzote und Todaro Brontolo, ſowie die Charakterluſtſpiele: La sposa sagace und La Scozzese, letzteres nach dem Voltaire'ſchen Luſtſpiel. Entſcheidend für das Geſagte iſt der große Erfolg ſeines letzten am Faſtnachtsdienſtage 1761 zur Aufführung gebrachten Stückes: Una delle ultime sere di carnavale. „La soirée du mardi gras — heißt es bei ihm — fut la

[1]) Im Ragionamento ingenuo etc.

plus brillante pour moi, car la salle retentissait d'applaudissements, parmi lesquels on entendait dinstinctement crier: Bon voyage! revenez! n'y manquez pas!""

Dies ſieht in der That nicht aus wie nothgedrungene Flucht. Ja weshalb hätte Goldoni auch fliehen ſollen? War er von Sacchi doch ſchon an ſchlimmere Angriffe als dieſen gewöhnt. Der Kritik eines Baretti und Gozzi hatte er den Beifall faſt aller Theater der Welt entgegenzuſetzen. Seine Stücke wurden ſchon damals in die franzöſiſche, engliſche, deutſche Sprache überſetzt und grade erſt jetzt breitete ſich ſein Ruhm mehr und mehr aus, grade jetzt war ihm die rückhaltloſeſte Anerkennung des berühmteſten und einflußreichſten Mannes der Zeit, die Anerkennung Voltaire's, zu Theil geworden[1]) und kein Geringerer als der Bruder ſeines Gegners, Gasparo Gozzi, war es, welcher ſich nach ſeiner Abreiſe der weiteren Herausgabe ſeiner dramatiſchen Werke mit unterzog. Die Wahrheit iſt eben die: Carlo Gozzi vermochte trotz ſeiner Erfolge ſelbſt nicht den abweſenden Goldoni ganz von den Bühnen Venedig's, geſchweige denn von den übrigen Bühnen Italiens zu verdrängen, auf denen ſeine Märchendramen nie Fuß zu faſſen vermochten.

Mit Goldoni's Ueberſiedelung nach Paris erſcheint das, was man ſeine Reform des italieniſchen Theaters zu nennen pflegt, eigentlich abgeſchloſſen. Die Schauſpieler des dortigen Théâtre italien,

[1]) In einem Briefe, den dieſer am 24. September 1760 an Goldoni geſchrieben hatte. Er lautet: Signor mio, Pittore e figlio della natura, vi amo dal tempo che vi leggo. Ho veduto la vostra anima nelle vostre opere. Ho detto: ecco un uomo onesto e buono che ha purificata la scena italiana, che inventa colla fantasia e scrive col senso. Oh che fecondità, mio Signore, che purità! e come lo stile mi pare naturale, faceto e amabile! Avete ricattata la vostra patria dalle mani degli Arlecchini. Vorrei intitolare le vostre commedie l'Italia liberata da' Goti. La vostra amicizia m'onora e m'incanta. Ne sono obbligato al Sig. Senatore Albergati, e voi dovete tutti i miei sentimenti a voi solo. — Vi auguro, mio Signore, la vita più lunga e la più felice, giacchè non potete essere immortale come il vostro nome. Intendete di farmi un grande onore, e già mi avete fatto il più gran piacere. — J'use, mon cher Monsieur, de la liberté française en vous protestant sans cérémonies que vous avez en moi le partisan le plus déclaré, l'admirateur le plus sincère, et déjà le meilleur ami que vous puissiez avoir en France. Cela vaut mieux que d'être votre très humble et très obéissant serviteur Voltaire.

ſo trefflich einzelne wie Carlo Bertinazzi, Carlino genannt, als Arlecchino, Camilla, als Soubrette, Collalto, als Pantalone, Civarelli, als Scapino, Rubini, als Dottore, Zanuzzi, als Amoroſo, auch waren, eigneten ſich nicht für die Darſtellung der geſchriebenen Sitten- und Charakterkomödie. Auch wollte das Publicum ſie in ihrer Eigenthümlichkeit ſehen. Goldoni, durch ſeinen Contract gebunden, mußte ſich alſo entſchließen, für ſie wieder Canevaſi zu ſchreiben. Er nahm aber ſo wenig Intereſſe daran, daß er den Aufführungen derſelben kaum beiwohnte, dagegen der franzöſiſchen Komödie jetzt ſeine volle Aufmerkſamkeit ſchenkte.

Eine zufällige Bekanntſchaft mit Demoiſelle Sylveſtre, Vorleſerin der Mutter Ludwig's XVI. vermittelte ihm eine Vorſtellung bei dieſer, welche ihn dann ihrerſeits der Herzogin von Narbonne und Madame Adelaide von Frankreich empfahl, was eine Anſtellung Goldoni's bei dieſen Prinzeſſinnen als Lehrer der italieniſchen Sprache nud Literatur zur Folge hatte; eine Stellung, welche dieſer gern mit der am Théâtre italien vertauſchte, weil ſie ihm eine lebenslängliche Verſorgung verſprach. Denn hiernach zu trachten, hatte zu ſeiner Zeit ein Autor von ſeiner Begabung noch nöthig, der heute bei gleicher Fruchtbarkeit und ſeiner beſcheidenen Lebensweiſe unfehlbar zum Millionär geworden ſein würde. Doch ſchien auch dieſe Hoffnung vereitelt zu werden. Schon nach Verlauf eines Jahres ſah er ſich dem Ungefähr wieder preisgegeben und auf ſeine poetiſche Thätigkeit verwieſen. Es wurden ihm zwar von Italien Aufträge auf neue Stücke geſchickt. Er ſchrieb wohl auch deren, doch nicht mit dem früheren Erfolg. Erſt mit einem im Geiſte der in die Mode gekommenen Feerien verfaßten Drama: Il buono e cattivo genio, gelang es ihm dort wieder durchzudringen. Es wurde 30 Mal hintereinander in S. Giovanni e Crisostomo in Venedig gegeben. Inzwiſchen war ihm vom Hofe doch noch ein kleiner Jahresgehalt ausgeworfen worden und auch von der italieniſchen Oper in London waren neue Aufträge gekommen. Sie reizten ihn aber nicht; er war ſchon zu ſehr zum Franzoſen geworden. Er würde Paris nicht mehr mit Italien haben vertauſchen mögen. Daher auch ſein ſchriftſtelleriſcher Ehrgeiz bald mehr auf Paris, als auf ſeine Heimath gerichtet war. Das endliche Ergebniß dieſer Beſtrebungen war eine in franzöſiſcher Sprache für das Théâtre français

geschriebene Komödie in 3 Acten: Le bourru bienfaisant. Goldoni war sich wohl der Gefahr dieses Wagnisses bewußt. Er hatte hier nicht mehr mit einem Bühnenschreiber, wie Chiari, sondern mit seinem von ihm über alles bewunderten Vorbilde, mit Molière und dessen Ansehen selber zu kämpfen; weshalb er sich in diesem Stücke auch selbst übertroffen hatte. Es wurde einstimmig angenommen und fand bei der ersten Aufführung zu Fontainebleau, am 4. Nov. 1771, die ehrenvollste Aufnahme. Der König sandte ihm 150 Ld'or. Honorar. Obschon Goldoni Molière darin näher, als in jedem seiner anderen Dramen tritt und diese besonders in der Zeichnung der Charaktere an Feinheit weit übertrifft, scheint er dem Vergleich mit ihm doch so viel wie möglich haben ausweichen wollen, da es in Prosa geschrieben und in drei Acte getheilt ist. Goldoni fand sich auf einmal unter die gefeierten Dichter eines fremden Landes gestellt. Sein alter Ruhm hatte einen neuen, weithin strahlenden Glanz erhalten. In seiner Bescheidenheit theilte er denselben mit seinen Darstellern, denen er alle Gerechtigkeit widerfahren läßt, besonders Préville, dem Darsteller der Titelrolle, den er sehr hochstellte. Er selbst hielt sich bei der ersten Aufführung nach seiner Gewohnheit hinter der Gardine des Hintergrundes auf und sah nichts von der Vorstellung, sondern hörte nur die Reden der Darsteller und den Beifall des Publicums, das am Schluß in einen nicht enden wollenden Jubel ausbrach. Er sollte auf der Bühne erscheinen; Lekain und Brézard zogen ihn fast gewaltsam hervor, da der Hervorruf des Dichters damals in Italien nicht üblich war, und es ihm daher widerstrebte, demselben Folge zu leisten. Es war der letzte Bühnentriumph dieses Dichters. Er schrieb zwar noch ein zweites Lustspiel in französischer Sprache — es hatte aber keinen Erfolg. Er hatte darin den Widerspruch, mit dem schon der Geizige Molière's durch seine Verliebtheit behaftet ist, den aber dieser durch maßvolle Behandlung sehr kunstvoll zu versöhnen gewußt, in seinem den Verschwender spielenden Geizigen auf die Spitze getrieben, so daß letzterer fast als eine poetische Mißgeburt, als ein Mann mit zwei verschiedenen Köpfen und Gesichtern erscheint.

Im Jahre 1778 hatte Goldoni das Glück, Voltaire bei seinem Triumphzug in Paris auch noch persönlich kennen zu lernen. Nur

kurze Zeit ſpäter wurde das italieniſche Theater, dem er noch eben ſechs neue Entwürfe geliefert hatte, mit einer Kataſtrophe bedroht. 1780 wurde es aufgehoben. Carlin war der einzige Darſteller, welchem in Anbetracht ſeiner 40jährigen Dienſte eine Anſtellung am théâtre français zu Theil wurde. — Die Muſe Goldoni's verſtummte. 1787 trat er mit ſeinen Memoiren hervor; das Jahr 1789 aber ſollte den letzten Lichtſchein auf das greiſe Haupt des Dichters werfen, welcher Europa ſo lange erheitert hatte und noch ſo lange erheitern ſollte. Der Schauſpieler Préville trat in dieſem Jahre von der Bühne zurück und wählte zu ſeiner Abſchiedsrolle den Bourru bienfaisant. Die Revolution entriß dem inzwiſchen Erblindeten nach Aufhebung der Civilliſte (1792) auch noch ſeine Penſion, die ihm auf Antrag Chenier's am 7. Jan. 1793 zwar wieder bewilligt wurde, für ihn aber leider zu ſpät. Die Nachricht fand den Dichter ſchon todt. Er war am vorausgegangenen Tage geſtorben.

Die Zahl der Goldoni'ſchen Bühnenwerke reicht jedenfalls weit in's zweite Hundert. Einige Literarhiſtoriker behaupten ſogar, daß ſie dieſe Zahl überſteigen. Sie beſtehen aus Entwürfen zur commedia dell' arte, die nur theilweiſe dialogiſirt ſind, aus ernſten und komiſchen Operntexten, aus Tragödien, ſowie bürgerlichen und romantiſchen Rührdramen und endlich aus Luſtſpielen. In dieſen letzteren liegt allein ſeine Bedeutung, ſeine Eigenthümlichkeit, ſeine Stärke. Sie bilden den bei Weitem größten Theil ſeiner Werke, da Guerzoni (a. a. O.) nicht weniger als 97 von ihnen namentlich aufführt. Sie ſind aber nicht nur von ſehr ungleichem Werth, ſondern auch von großer formeller Verſchiedenheit. Sie ſtellen ſich nicht nur in den verſchiedenſten zwiſchen der Poſſe, dem volksthümlichen und dem feinen Luſtſpiele, ſondern auch in den zwiſchen dieſen und dem weinerlichen Luſtſpiele und dem Rührdrama, ja der Tragikomödie liegenden Abſtufungen dar. Es ſind theils Sitten-, theils Charakter-, theils Intriguen- oder Verwicklungsſtücke. Die beiden erſten Arten ſind aber die reichhaltigſten. Sie bewegen ſich meiſt auf dem bürgerlichen Gebiete, einzelne greifen jedoch darüber hinaus. Einige derſelben nehmen ſogar hiſtoriſchen Charakter an, andere verlaſſen wenigſtens den heimiſchen Boden. Sie ſind meiſt in Proſa, zum Theil auch in Verſen, dem Martellianiſchen Verſe, in der

italieniſchen Umgangsſprache, ſei es rein oder mit dem Volksdialekte vermiſcht, oder auch ganz in dem letzteren, mit Zugrundelegung des venezianiſchen geſchrieben. Viele ſeiner Stücke ſchließen ſich mehr oder weniger der commedia dell' arte noch an, in denen ſich dann die vier italieniſchen Hauptmasken vertreten finden.

Guerzoni geht ſoweit, zu behaupten, daß Goldoni bei ſeiner Theaterreform nicht nur von der commedia dell' arte ausgegangen ſei, ſondern auch ſein Luſtſpiel aus ihr ganz ſelbſtändig ohne jeden Einfluß der Komödie der Römer, der Renaiſſance, der Franzoſen und insbeſondere auch Molière's entwickelt habe. Wir ſahen aber, welchen Eindruck Cicognini ſchon auf den Knaben Goldoni ausübte, und ein Blick auf ſeine Luſtſpiele beweiſt, daß es kein nur vorübergehender war. In faſt jedem begegnen wir jenen Geſprächen in kurzen Sätzen und abgebrochenen Reden, die dieſem Dichter ſo eigenthümlich waren, freilich nicht wie bei ihm mit der auf Spannung ausgehenden, zugeſpitzten Abſichtlichkeit, ſondern nur im Intereſſe größerer Beweglichkeit und Natürlichkeit. Wir hörten ferner von der mächtigen Wirkung die Machiavelli's Mandragola in ihm hervorbrachte, und können darnach diejenige bemeſſen, welche Molière auf ihn ausüben mußte. Wir ſahen ihn ferner den Martelliani-ſchen Vers ergreifen und die äußeren Formen des Molière'ſchen Luſtſpiels zur Anwendung bringen, ſahen ihn Racine's Lügner bearbeiten, das franzöſiſche Rührdrama, die Comédie larmoyante, früher als Chiari auf der italieniſchen Bühne einführen und den Modeſtoff der Pamela, ſowie etwas ſpäter die Cenie der Frau von Greffigny für dieſelbe bearbeiten. Und das alles ſollte ohne Einfluß auf ſeine übrige Luſtſpieldichtung, auf ſeine ſogenannte Reform des italieniſchen Theaters geblieben ſein, welcher ja doch derſelbe Gedanke, der auch Molière geleitet, zu Grunde liegt? Nein, glaube man nur, aus der commedia dell' arte allein, ohne jede Kenntniß der übrigen Luſtſpiele, würde Goldoni bei allem Talente das ſeine, wie es uns vorliegt, niemals entwickelt haben. Ich ſage das nicht, um ſeine Originalität herabzuſetzen. Denn die Originalität eines Dichters beſteht ſicher nicht darin, daß er ſich gegen das, was ſeine Vorgänger geſchaffen, ſelbſt noch das Beſte, verſchließt, und ihrem Einfluß ſich völlig entzieht. Sie beſteht vielmehr darin, daß er das Bildungsfähige darin in eigenthümlicher, in einer ſeiner Zeit und

ihren Zuſtänden und Verhältniſſen entſprechenden und dieſe fördernden Weiſe ergreift und ſelbſtändig weiter entwickelt.

Goldoni war ſicher kein bloßer Nachahmer und darum unterſcheiden ſich auch ſeine Luſtſpiele von denen Molière's ſowohl, wie von denen der Renaiſſance, nicht minder in ihrer ausgebildetſten Form aber auch von der commedia dell' arte. Er war ganz durchdrungen davon, daß das italieniſche Luſtſpiel anders beſchaffen ſein müſſe, als das der anderen Nationen, weil nach ihm ein nationales Drama überhaupt nur aus der beſonderen Natur, den beſonderen Sitten und Charakteren eines beſtimmten Volkes und aus dem Geiſte ſeiner Sprache zu entwickeln ſei. Hierin war er eben ganz nationaler, volksthümlicher, ja local volksthümlicher Dichter. Hierin wurzelte allerdings ſeine Eigenthümlichkeit, ſeine Originalität, und hieraus erklärt es ſich auch, warum ihm die gewöhnliche Sprache des Umgangs, ja die Volksdialekte näher ſtanden, als die Schriftſprache der Gelehrten und Akademiker, warum er die letzte nie ganz beherrſchte und die italieniſchen Sprachkenner an ſeinem Italieniſch mehr auszuſetzen fanden, als ſelbſt die franzöſiſchen ſpäter an dem Franzöſiſch ſeines Bourru bienfaisant; was freilich zum Theil noch mit dem unregelmäßigen Gange ſeiner ganzen Bildung zuſammenhängt, die eine nur lückenhafte, oberflächliche war und geblieben iſt.

Goldoni verfolgte ohne Zweifel den Zweck, die italieniſche Bühne zu reformiren, allein es iſt wieder zu viel geſagt, wenn Guerzoni behauptet, daß er dieſem Zwecke unabläſſig bei allen 97 von ihm namhaft gemachten Stücken verfolgt habe. Dazu war er ein viel zu zaghafter, dem Geſchmacke der Schauſpieler und Zuſchauer viel zu ſehr nachgebender Reformator und ein viel zu leichtlebiges, ſelbſt leichtfertiges Talent, viel zu ſehr momentanen Eindrücken und Einflüſſen unterworfen. Für das letztere will ich mich nur auf die Entſtehung ſeiner Incognita, wie er ſie ſelbſt berichtet, berufen, die, wenn ſie auch nicht in der Zeit, von der es Goldoni behauptet in dieſer Weiſe zu Stande gekommen ſein kann, doch ſehr wohl, nur etwas früher, auf ähnliche Weiſe entſtanden ſein könnte. Goldoni hatte in der Pamela ein Drama nach einem Roman gemacht und verfiel nun auf den Gedanken, ein Drama zu ſchreiben, das umgekehrt ſo beſchaffen wäre, um ſelbſt wieder einem Romane zu Grunde gelegt werden zu können. Er bedurfte dazu, wie er

ſich ſagte, großer Verwicklungen, wunderbarer Ueberraſchungen, komiſcher, ſowie auch rührender Elemente. Noch aber fehlte es ihm an dem Gegenſtand. Die Phantaſie ſollte ihn ſelber geſtalten. Er war ihm noch unbekannt und grade das ſollte der Gegenſtand ſein, und da er ihn zu einer Frau macht, ſo war ſeine Heldin eine Unbekannte. Dieſe Unbekannte erhielt den Namen: Roſaura. Da er ſie nicht mit einem Monologe auftreten laſſen wollte, ſo mußte die zweite Perſon erfunden werden und „ſo — heißt es bei ihm — begann ich mein Stück, und ſetzte es eben ſo fort, d. h. ich baute an einem großen Gebäude, ohne zu wiſſen, ob es ein Tempel oder eine Halle ſein werde. Jede Scene rief eine andere hervor, eine Begebenheit trug die andere im Schoße, am Ende des erſten Actes war das Gemälde entworfen, es kam jetzt nur noch darauf an, es auch auszuführen. Erſt am Ende des zweiten Actes dachte ich an die endliche Auflöſung; ich begann dieſelbe vorzubereiten, ſo daß ſie zwar noch überraſchend ſein, aber doch nicht wie aus den Wolken herab fallen ſollte." Gewiß war L'incognita nicht das einzige ſeiner Stücke, welches auf dieſe Weiſe entſtand, im Allgemeinen aber verfuhr er ungleich gewiſſenhafter und rationeller. Er ſelbſt macht uns mit ſeiner Methode bekannt[1]): „Je faisais autrefois quatre opérations avant que de parvenir à la construction et à la correction d'une pièce. I. opération: le plan avec la division des trois parties principales, l'exposition, l'intrigue et le dénoûment. II. opération: le partage de l'action en actes et en scènes. III.: le dialogue des scènes les plus intéressantes. IV.: le dialogue de la totalité de la pièce." Beſonderes Gewicht legte er auf die Auflöſung. „Il est très aisé d'avoir un dénoûment heureux, quand on l'a bien préparé au commencement de la pièce, et qu'on ne l'a jamais perdu de vue dans le courant du travail." Indeß beweiſt eines der berühmteſten Stücke des Dichters, I rusteghi, daß ihm dies auch darum leicht fallen mußte, weil ſeine Verwicklungen oft ſehr einfache waren. Selbſt dann aber wird die Wahrſcheinlichkeit und Natürlichkeit des äußeren Verlaufs nicht ſelten mit einer den dichteriſchen Abſichten allzunachgiebigen Umbiegung und Abſchwächung der Charaktere erkauft.

[1]) Mémoires etc. II. p. 121.

Goldoni's Reform der Bühne iſt hauptſächlich deshalb ſo durchgreifend geweſen, weil er der das Theater beherrſchenden commedia dell' arte das ſeine nicht gleich fertig gegenüberſtellte, ſondern dieſe erſt dadurch allmählich verdrängte, daß er das ſeine aus ihr ſelber entwickelte, und ſie ihm gewiſſermaßen ſelbſt die Bahn dazu brechen mußte. Er ſchritt in der Reform des Luſtſpiels in dem Maße vor, in dem er zugleich die Schauſpielkunſt reformirte. Die Erfahrung, welche er ſpäter an dem Théâtre italien zu Paris machte, hat es genügend beſtätigt, daß dieſer Weg der praktiſche war. Allein dieſe ſtetige Rückſicht auf den Zuſtand und das Intereſſe der Bühne, wie ſehr ſie ſeiner Reform auch genützt, hat auch wieder ſeiner Dichtung nicht wenig geſchadet. Goldoni war allzuſehr mit dem Tagesintereſſe der einzelnen Bühne, welcher er diente, verwachſen, war zu ſehr Bühnenſchriftſteller in dieſem engeren Sinne, um ein wahrhaft großer dramatiſcher Dichter werden zu können. Er iſt eine große Erſcheinung in der Entwicklung des italieniſchen Theaters, aber kein ebenſo großes Muſter in ſeinen einzelnen Werken. Er war ein außergewöhnliches großes Talent, aber er würde, auch wenn er gewollt hätte, ſich wohl im Einzelnen, aber doch nicht in ſeinen beſſeren Werken weit zu übertreffen vermocht haben. Ueber Stücke wie die Mirandolina, Il vero amico, Le bourru bienfaisant, über ſeine Villegiaturluſtſpiele und ſeine venezianiſchen Localkomödien würde ſeine Kraft ſchwerlich gegangen ſein. Um ſo mehr iſt anzuerkennen, was er damit geleiſtet, da er allein ſeiner Nation ein ganz neues Repertoir zu ſchaffen vermochte. Und dieſe Fruchtbarkeit iſt ein zweites Moment, welches ſeine Reform mächtig gefördert hat.

Goldoni's Stärke liegt in der lebendigen, naturgetreuen Schilderung der Charaktere, Sitten und Zuſtände, der Beziehungen, in die er dieſe gelegentlich zu einander bringt und in der Ausführung der einzelnen Situation — nicht aber in der Entwicklung der Handlung. Je reicher ſeine Erfindungs- und Geſtaltungskraft dort erſcheint, deſto dürftiger zeigt ſie ſich hier. Allein dieſer Mangel an reicher und wahrhaft bedeutender Handlung wirkt auch auf die Entwicklung der Charaktere mit ein, welche bei ihm nicht die quellende Vielſeitigkeit haben, die wir an allen wahrhaft großen Dichtern bewundern. Er iſt ein überaus glücklicher Beobachter und Schilderer des Lebens, aber er verfolgt die Erſcheinungen deſſelben nicht bis

auf ihre letzten Gründe, daher seine Phantasie bei diesen Erscheinungen stehen bleibt und nicht aus dem Grunde derselben schafft. Hierdurch erklärt es sich auch, warum dieser Dichter von den einen seiner Beurtheiler erfinderisch, von den anderen arm an Erfindung genannt werden konnte, warum die einen ihn wegen der Sorgfalt, Liebe und Frische der Ausführung loben, die anderen aber der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, ja der Trivialität beschuldigen durften. Bei aller Lebendigkeit seiner Schilderung wird er doch oft ermüdend, weil er sich in's Breite ergeht, weil es ihm an Concentration und Vertiefung gebricht. Ein so großes komisches Talent er auch war, scheint er doch keinen ganz deutlichen Begriff vom Wesen des Komischen gehabt zu haben, da er sich zuweilen in der Wahl seines Gegenstandes und seiner Charaktere hierin vergriffen, wofür ich auf einzelne Beispiele schon hinweisen konnte. Auch der Zweckbegriff, welchen er sich von seiner Kunst gebildet hatte, spricht mehr für den trefflichen Menschen, als für den bedeutenden Künstler. Er führte die Moral in das italienische Lustspiel ein und gab ihm einen ehrbaren Inhalt. Das war ein großes Verdienst. Da er aber ganz unmittelbar auf Besserung seiner Zuhörer ausging und ihnen doch zugleich gefallen wollte, so hat seine Moral etwas Schillerndes und man hat ihm die Schwächlichkeit und Laxheit derselben zum Vorwurf gemacht. Seine Gegner sahen an ihm meist nur die Fehler und rechneten noch manches dazu, was ihm zum Verdienste gereichte. Seine Anhänger haben dagegen noch vieles, was wirklich zu tadeln war, an ihm noch vertheidigt. Man wird beiden in einem gewissen Umfange recht geben müssen, denn die Wahrheit ist zwischen ihnen getheilt.

Man hat Goldoni den Molière der Italiener genannt. Er selbst lehnte diese Bezeichnung in seiner Bescheidenheit ab. Doch aber steht er Molière näher, als er Kotzebue oder Iffland steht, obschon seine Stellung zwischen beiden ist. Er hatte weder die Tiefe, noch das Genie, noch die Weite der Weltanschauung Molière's. Er bewegte sich eigentlich nur mit Glück und Geschick in der bürgerlichen Sphäre und seine venezianischen Localkomödien sind wohl das, was am meisten von ihm befriedigt. Sie haben sich auch bis heute in voller Frische auf der Bühne erhalten. Im Uebrigen hat er mit der Zeit schon an Farbe verloren. Manches erscheint an ihm

heute leer und trivial, was zu ſeiner Zeit ſicher nicht ſo erſcheinen konnte. Oder wie hätte der geiſtreichſte Mann ſeines Jahrhunderts an ſeinen Luſtſpielen ſonſt Geiſt und Phantaſie wohl hervorheben können? Goldoni hat der komiſchen Bühne ſeines Landes eine neue nationalere Grundlage gegeben, die zwar nicht ſo breit und tief wie die Molière'ſche iſt, auf der man aber doch bei jeder gedeihlichen Weiterentwicklung mit wird fortbauen müſſen. Der Hauptgedanke, welcher ihn leitete, wird hierbei immer der maßgebende bleiben.

Ich bin ſo ſpeciell auf die Geſchichte Goldoni's eingegangen, weil man durch ſie den beſten Einblick in die Theaterverhältniſſe ſeiner Zeit erlangt und er für die Weiterentwicklung des italieniſchen Luſtſpiels von ſo großer Bedeutung iſt. Er hat eine große Schule begründet, und eine reiche Nachfolge gehabt, was weder von Chiari, noch von Gozzi, wie ſehr ihn dieſe bekämpften, geſagt werden kann.

Pietro Chiari, 1700 zu Breſcia geboren, empfing ſeine Bildung bei den Jeſuiten, in deren Orden er ſpäter auch einzutreten beabſichtigte. Er gab dieſen Entſchluß jedoch bald wieder auf, um als Weltgeiſtlicher (Abate) fortan den Studien zu leben. Er wurde vom Herzog von Modena zum Hofdichter ernannt und lehrte an der Univerſität dieſer Stadt als Profeſſor der Literatur. Nachdem er durch verſchiedene populär-philoſophiſche Schriften (Lettere filosofiche etc.) ſowie durch ein philoſophiſches Gedicht (La filosofia per tutti), noch mehr aber durch ſeine romanhaften Erzählungen (Veglie inglesi e francesi ossia raccolta di storie galanti per trattenimento delle donne) großes Aufſehen erregt, deren Wirkung auf der Abenteuerlichkeit und Empfindſamkeit ihres oft den guten Geſchmack verletzenden Inhalts beruht, wendete er ſich, vermuthlich angezogen von den Erfolgen Goldoni's, auch noch dem Drama zu. Er ſchrieb eine Menge (man ſagt an 60) Bühnenſtücke, darunter auch vier Tragödien[1]). Das erſte ſeiner Dramen war der ſchon 1748 erſchienene L'amor della patria ossia Cordova liberata de' mori, wohl nach ſpaniſchem Muſter; das zweite La schiava chinese

[1]) Welche in den Commedie in versi del Ab. Pietro Chiari (Ven. 1756. 10 Bde.), theils in der Nuova raccolta di commedie (1762) und Tragedie (Bol. 1762) erſchienen.

iſt dagegen entſchieden eine Nachbildung der Goldoni'ſchen Sposa persiana. Auch ſein Marco Accio Plauto (1755) iſt wohl durch deſſen Il Molière und Il Terenzio (1754) angeregt worden, ſowie ſein Il poeta comico von Il teatro comico jenes Dichters, wie verſchieden der Inhalt auch iſt. Nicht minder ging ihm Goldoni in der Einführung des ſentimentalen Dramas voran (L'inganno amoroso hat z. B. Goldoni's Padre per amore zum Vorbild), das ſeine hauptſächlichſte Domaine blieb, indem er die Wirkungen desſelben überbot und es mit einem abenteuerlichen romanhaften Inhalt erfüllte. Sein Erfolg iſt wohl hauptſächlich auf den Reiz der Neuheit zurückzuführen. Er wurde Mode, wie ja ſo vieles Mode wird, deſſen Wirkungen man ſpäter nicht zu erklären vermag. Hier lagen ſie jedoch ziemlich offen da, weil Chiari in oft plumper Weiſe auf heftige Erregung der Phantaſie, des Gemüths und der Sinne ausging, ſo daß ſeine Stücke, wie Gozzi ſich ausdrückt, den Zuſchauer für 14 Nächte vor Angſt und Schrecken nicht ſchlafen ließen. Doch ſchrieb er auch einige reine Luſtſpiele und ſelbſt ein Volksſtück im venezianiſchen Dialekt, La donna di spirito. Es ſcheint, daß Medebac ihn im Jahre 1754 zu ſich heranzog und dieſes Verhältniß bis 1761 fortdauerte. Die Auflöſung deſſelben mag mit den Erfolgen der Gozzi'ſchen Märchenſatire und dem Weggang Goldoni's von Venedig zuſammenfallen und wird die dramatiſche Thätigkeit Chiari's völlig beſchloſſen haben, da ſein letztes Stück im Herbſte 1761 geſchrieben ſein ſoll. Chiari, der anfänglich ſelbſt gegen Goldoni den Satiriker ſpielte, verhielt ſich zunächſt gegen die Angriffe Gozzi's ſchweigend, indem er ihn nur durch ſeinen Schüler Placido Bordoni angreifen ließ; ſpäter (1763) ergriff er aber gegen ihn und die Accademia de' Granelleschi in ſeinem Buche: Genio de' costumi del secolo, auch ſelbſt noch die Feder. Er ſtarb 1788.

Carlo Gozzi, aus einem alten Grafengeſchlechte (ſchon 1516 war ein Criſtoforo Gozzi Rettore von Bergamo) wurde, wie man annimmt, im März 1722 zu Venedig geboren. Wie Goldoni hat auch er ſeine eigene Lebensgeſchichte geſchrieben[1]). Er zeigte ſchon

[1]) Memori inutili della vita di Carlo Gozzi. Ven. 1797. Siehe auch deſſen Ragionamento ingenuo e storia sincera dell' origine delle sue fiabe. Tomo I. Opere teatrale. — J. B. Magrini, Carlo Gozzi e le fiabe. Crem. 1876.

früh große geiſtige Anlagen, eine rege Phantaſie und Neigung zur Dichtung, welche letztere durch den Einfluß des Abate Verdani, des Ant. Fed. Leghezzi, ſowie ſeines älteren liebenswürdigen Bruders Gasparo entwickelt wurde. Doch auch ſonſt fand er im Hauſe ſeines Vaters poetiſche Anregung, der, wie Goldoni's Großvater, Künſtler aller Art bei ſich verſammelte, ein Theater daſelbſt unterhielt und auch wie dieſer ſein Vermögen dabei verſchwendete. Dies nöthigte Carlo ſich ſelbſt einen Lebensunterhalt zu ſuchen. Er nahm Kriegsdienſte und wurde hierdurch nach Dalmatien verſchlagen, wo ſein ohnehin dazu neigender Geiſt eine noch entſchiedenere Richtung auf das Abenteuerliche, Phantaſtiſche, Kampfluſtige erhielt. Auch der Sinn für das Theater wurde hier weiter ausgebildet, da ſeine militäriſchen Beſchäftigungen von Liebeshändeln mit Schauſpielerinnen und Stegreifſpielen unterbrochen waren, die er mit anderen Officieren leidenſchaftlich pflegte und in denen er ſich eine beſondere Rolle unter dem Namen Lucilia im Charakter eines illyriſchen Kammermädchens geſchaffen hatte, in welcher er excellirte. Nach Venedig zurückgekommen, nahm ihn die Zerrüttung in Anſpruch, in welcher ſein Vater nach ſeinem Tode die Vermögensverhältniſſe der Familie hinterlaſſen hatte. Zerwürfniſſe unter den Gliedern derſelben blieben nicht aus. Er verurtheilte ſich aber lieber zu einem ſehr eingeſchränkten Leben, als daß er ſeine Unabhängigkeit opferte. Daher er auch keine Anſtellung im Staatsdienſte an nahm, obſchon ihm das Amt eines Poſtmeiſters in Wien und eines Inspettore del Magistrato de' reformatori übertragen wurde. Er widmete ſich vielmehr der nur wenig einträglichen Schriftſtellerei, was auch Veranlaſſung zu ſeinem Eintritt in die Accademia de' Granelleschi gab, welche vornehmlich den Zweck der Sprachreinigung und der Verbeſſerung des Stils und des Schriftweſens

— Guerzoni, a. a. O. S. 184. — Chasles, Du théâtre espagnol-italien au 18. siècle et de Ch. Gozzi. Paris 1877. — Horn, Ueber Gozzi's dramatiſche Poeſie. Penig 1803. — Klein, a. a. O. VI. I. S. 650. — Eine von Gozzi ſelbſt veranſtaltete Ausgabe ſeiner Werke erſchien: Ven. 1792 in 10 Bdn. Seine dramatiſchen Schriften in deutſcher Ueberſetzung von Werthes: Bern 1795. 5 Bde. — Streckfuß veröffentlichte eine Uebertragung der dramatiſchen Märchen. Einzelne auch bei Schiller, Heyſe, Baudiſſin. — Von Alphonſe Royer erſchien 1865 eine franzöſiſche Uebertragung der Märchen.

verfolgte und ihn in verschiedene gelehrte Streitigkeiten riß. Auch die ersten Angriffe auf Goldoni und Chiari waren nur gegen den mangelhaften Styl und die unreine Sprache dieser Schriftsteller gerichtet, wodurch es ihm auch gelang, die Accademia selbst mit in den Streit zu verwickeln. Doch wurde dieser nun bald auf den Geist und die Tendenz ihrer Werke mit ausgedehnt. In der Verurtheilung Chiari's stimmte übrigens Carlo's Bruder Gasparo mit ihm überein; nicht so in der Goldoni's, obschon jener die Styl- und Sprachmängel, dieser dagegen das Talent dieses letzteren zugab. Carlo's feuriger, phantastischer und dabei doch ganz conservativer und von der spanischen Dichtung beeinflußter Geist sah in Goldoni nichts als den gefährlichen Verbreiter laxer Lebensgrundsätze und den mattherzigen Vernichter der von ihm von Jugend auf geschätzten commedia dell' arte, deren eifriger Parteigänger er durch seinen intimen Umgang mit der Gesellschaft Sacchi geworden war und in der er die eigenthümlichste Form des italienischen Theaters und zugleich diejenige erblickte, in welcher sich die Volksphantasie, der nationale Hang zur Satire und zur Burleske, am vollsten ausleben konnte, was freilich nach ihm immer nur in einem conservativen Sinne geschehen durfte. Wie viel sein Verhältniß zu Teodora Ricci, das er zwar nur für ein platonisches ausgibt, das ihn aber in verschiedene Händel, selbst mit dem schon achtzigjährigen Sacchi, verstrickte, zu seiner Parteinahme für die Gesellschaft des letzteren beigetragen, lasse ich dahingestellt; doch scheint diese Parteinahme älter, als jenes Verhältniß gewesen zu sein.

Wenn die angebliche Begegnung Goldoni's und Gozzi's, von welcher Baretti berichtet, auch nur ein Märchen ist, so schrieb doch Gozzi das seine von der Liebe der drei Pommeranzen hauptsächlich nur deshalb, um die Berufung Goldoni's auf den Beifall der Venetianer zu Schanden zu machen; es war also kaum weniger eine Satire auf das Publicum selbst, das er dadurch zum Beifall hinreißen wollte, als auf Goldoni und Chiari.

Abgesehen von dem Geschmack der Venetianer, auf den es besonders berechnet war, war auch der Geist der Zeit diesem Versuche noch günstig. Die Satire war schon seit Anfang des Jahrhunderts in Aufnahme gekommen, und eben jetzt wieder schwang ja Baretti in seiner Zeitschrift La frustra letteraria die satirische Geißel. Durch

Swift, Montesquieu, Voltaire hatte man aber den Reiz einer fremdartigen Einkleidung derſelben noch kennen gelernt. Der Sinn für fremdartiges Coſtüm trat ohnehin, wie wir bei Zeno und Metaſtaſio ſahen, hervor. Der Defoe'ſche Roman Robinſon Cruſoe mit ſeinen unzähligen Nachahmungen, welcher auch eine neue Ausgabe der Mandeville'ſchen Reiſe (1725) hervorrief, weckte zugleich noch den Sinn für das Abenteuerliche und Wunderbare. Wirkten doch ſelbſt auf Goldoni die Lettres d'une Peruvienne und Les voyages de l'abbé Prevost ein. Entſchiedener tritt dieſer Einfluß noch bei Chiari hervor. Eine ganz neue Zauber- und Wunderwelt aber wurde durch Ceſarotti's Ueberſetzung des Macpherſon'ſchen Oſſian (1772) eröffnet. Mehr als dieſes Alles, was die Phantaſie und die Gemüther im Allgemeinen erregte, wirkten auf Gozzi ſelbſt ohne Zweifel die ſeit Anfang des Jahrhunderts in Spanien in Aufnahme gekommenen Zauberſtücke, beſonders die des Zamora und Cañizares noch ein, die wohl mit ähnlichen Erſcheinungen in Frankreich, z. B. dem Märchendrama Le Roi de Cocagne des Legrand, vielleicht ſelbſt mit dem neapolitaniſchen Märchenbuche Cunto delli Cunti in einem wenn auch nur indirecten Zuſammenhang ſtanden. Indem daher Gozzi zu ſeiner dramatiſchen Fiaba das Wunderbare und Phantaſtiſche eines der Kindermärchen dieſes letzteren, ſo wie die vier hauptſächlichſten Figuren der alten commedia dell' arte ergriff und ſie mit der literariſchen Satire in einer Weiſe in Verbindung brachte, welche ein bedeutendes locales Intereſſe hatte, weil ſie die beiden beliebteſten Dichter Venedigs und ihre Parteigänger traf, (wurde doch Chiari, als Fee Morgana, Goldoni, als Zauberer Celio, darin der Verſpottung preisgegeben), vereinigte er eigentlich nur drei ganz volksthümliche Elemente und durfte daher des Erfolges um ſo ſicherer ſein, als die Form ihrer Vereinigung den Reiz der Neuheit hatte und dem Sinne der Venetianer für decorative Pracht und ſceniſche Verwandlungen entſprach, die Truppe Sacchi's aber über die berühmteſten Darſteller der vier Hauptmasken, ihn ſelbſt als Truffaldino, Agoſtino Fiorilla als Tartaglia, Abanagio Zennoni als Brighella und Ceſare Darbes als Pantalone, verfügte.

Der Erfolg war ein epochemachender, obſchon es Gozzi bei allem Talent und Geiſt nicht gelungen war, ſeine Darſtellung ganz mit ſeiner Satire zu durchdringen. Sie erſchien vielmehr nur als

ein Anhängsel des Märchens, welches die Naivetät dieses letzteren ebenso schädigte, wie die zwar ursprünglich aus dem Leben des Volkes hervorgegangenen, jedoch allmählich conventionell gewordenen Masken die gläubige Hingabe an das Wunderbare des Märcheneindrucks störten.

Obschon der außerordentliche Erfolg dieses Versuchs den Dichter bestimmte, den hiermit beschrittenen Weg weiter fortzusetzen, schlug er doch dabei eine etwas veränderte Richtung ein. Er wollte jetzt ebenfalls bestimmter als Dichter hervortreten, gab aber zugleich die persönliche Satire auf. Das letztere wohl schon deshalb, weil Goldoni nicht nur Venedig, sondern auch Italien verlassen hatte, Chiari sich aber ganz vom Theater zurückzog.

Schon am 24. October 1761 wurde die fiaba teatrale Il corvo im Sacchi'schen Theater zur Aufführung gebracht, in welchem dem Stegreifspiel nur noch ein beschränkter Raum für die Lazzi der Maskenfiguren eingeräumt worden war. Selbst noch die wichtigeren Reden dieser letzteren waren vom Dichter theils in Prosa, theils metrisch ausgeführt worden. In der That war die commedia dell' arte auf dem hier von Gozzi eingeschlagenen Wege kaum in minderer Gefahr, allmählich von den in sie eingeführten Elementen aufgezehrt zu werden, als dies bei der Goldoni'schen Reform der Fall gewesen war. Noch mehr aber erschien hier das nationale volksthümliche Element bedroht. Der Ernst und das tragisch gefärbte Spukhafte überwogen bereits. Die Masken waren bis auf den Tartaglia zu Nebenfiguren und Intermezzisten herabgesunken. Auf fremden Boden verpflanzt, waren auch sie in Gefahr, mehr und mehr zu verkümmern.

In der am 22. Januar 1762 folgenden Turandotte, die Schiller bekanntlich trefflich bearbeitet hat, spielen die Masken wieder eine nur untergeordnete Rolle. Sie ist auch frei von allem Märchenwesen und verdient wohl nur deshalb den Namen einer Fiaba, weil die Charaktere zum Theil wie unter einem geheimen Zauber zu stehen scheinen, so daß ihr Verhalten nicht überall aus rein menschlichen Motiven zu erklären ist. Eine Grausamkeit und Herzlosigkeit, wie Turandotte sie zeigt, läßt sich wohl kaum mit dem Adel der Empfindung und der Liebe vereinigt denken, die ihr der Dichter doch andererseits leiht, auch übersteigt einer solchen

Grauſamkeit gegenüber die opfermüthige Liebe Kalafs nahezu allen Glauben, weil man verſucht wird, ſie eher tadelnswerth, als bewunderungswürdig zu finden. Auch Zelina und Skirina ſcheinen wie unter einem Zauber zu ſtehen, wenn ſie, im Widerſpruch mit ihrem früheren Verhalten, ſich plötzlich bei dem Verrath an dem Prinzen betheiligen. Gleichwohl iſt grade die Turandotte dasjenige Märchendrama Gozzi's, welches noch das meiſte dramatiſche Intereſſe darbietet und mehr als jedes andre von einem, wennſchon hier und da unklaren, ſo doch immerhin ſchwungvollen Pathos beſeelt und bewegt iſt.

An einzelnen großen dramatiſchen Zügen, an Ausbrüchen eines ſtarken dramatiſchen Pathos fehlt es auch noch anderen dieſer Dichtungen nicht. Das gilt vor Allem vom Corvo, in dem es ſich hauptſächlich um das Motiv der Bruderliebe im Kampfe mit dem Verlangen der Selbſterhaltung handelt, ſowie von der fiaba tragicomica: Il re cervo (am 5. Januar 1763 zum erſten Mal aufgeführt), dem vielleicht tiefſinnigſten Drama Gozzi's, und von I pitocchi fortunati (28. Juli 1764). Dazwiſchen liegen die durch ihre grauſigen, ſpukhaften Wirkungen zum Theil abſtoßenden Fiaben: La donna serpente (29. October 1762), La Zobeide (10. Auguſt 1763) und Il mostro turchino. Auch die fiaba filosofica: L'angellino belverde (19. Januar 1765), mit der Gozzi ſeine dramatiſchen Märchen abſchließen und alle anderen an Tiefſinn und grauſer, wunderlicher Phantaſtik überbieten wollte, gehört noch hierher. Der außerordentliche Erfolg, den ſie hatte, beruht aber doch wohl hauptſächlich auf der ſatiriſchen Verſpottung, die hier die philoſophiſchen Grundſätze des Helvetius, Rouſſeau's und Voltaire's gefunden. Dieſer Erfolg nöthigte dem Dichter noch eine zehnte Fiaba: Il re de' geni ossia la serva fedele, ab [1]).

Wie wenig es übrigens Gozzi hierbei um die nationale Ent-

[1]) Die Quellen zu Gozzi's Märchendramen waren nach ſeiner eigenen Angabe: Lo cunto delli cunti per le piccierille. La Posilipeata di Marsillo Repone, fiabe napolitane scritte per le balie e per le vecchie. Morali custodi dei fanciuletti; La biblioteca dei Genj; Le novelle arabe, persiane, cinesi; Il gabinetto delle fate; Alcune pietre dell' informe e irregolarissimo teatro spagnuolo. S. auch G. B. Magrini, a. a. O. bei den einzelnen Stücken von S. 114 an.

wicklung des Dramas zu thun war, beweiſen ſeine übrigen dramatiſchen Dichtungen, welche er im Intereſſe des Sacchiſchen Theaters faſt ſämmtlich dem Spaniſchen nachgebildet hat, ſo La donna vendicativa (1767) nach Rendersi a la obligazion der Gebrüder Cordova; La punizione nel precipizio (1768) nach Matos Frogoſa; Il pubblico secreto (1769) Le due notte affanose (1771) und La figlia d'aria nach Calderon; La principessa filosofa (1772) und I due fratelli nemici (1773) beide nach Moreto; Il maritaggio per vendetta nach Rojas; Il moro bianco und Amore assotiglia il cervello nach Cañizares u. ſ. w.[1]). In den meiſten dieſer Stücke, denen er in ihrem ernſten Theile ziemlich treu folgte, führte er in die komiſchen Nebenpartien, die er deshalb entſprechend erweiterte, die vier Maskenfiguren mit ein.

Gozzi war trotz ſeiner Excentricitäten, ſeiner Spott- und Streitſucht, im Grunde eine wohlwollende und leutſelige Natur. Dies zeigt ſich beſonders in ſeinem Verhalten gegen die Geſellſchaft Sacchi und gegen jedes einzelne ihrer Mitglieder, denen er ſich dauernd als treuer, opfermüthiger Freund erwies. Trotz ſeiner ariſtokratiſchen Vorurtheile liebte er überhaupt den Verkehr mit dem Volke und war mit ihm leutſelig. Er zeigte mehr noch die Vorzüge, als die Einſeitigkeiten ſeines Standes, und die geiſtige Vornehmheit ſeiner Natur machte ſich oft dabei geltend. Er war auch fern von aller Selbſtüberſchätzung. Er wußte, daß ſeine Dichtung nur ihre Zeit haben werde und eine Sache des Modegeiſtes ſei. Auch bildete er ſich keineswegs ein, Goldoni verdrängt zu haben, ſondern war überzeugt, daß deſſen Zeit auch ohne ſein Zuthun jetzt ſchon gekommen ſein würde. In letzterem irrte er aber. Der Beifall, den ſeine Stücke erzielten, übertönte zwar in Venedig längere Zeit den der Goldoniſchen, nicht aber in dem übrigen Italien. Sie wurden noch lange mit Beifall in Venedig geſpielt, nachdem die ſeinen längſt wieder verſchwunden waren. Nicht minder irrte er darin, daß die commedia dell' arte, als die eigenthümlichſte dramatiſche Form des italieniſchen Geiſtes, nie von der Bühne verſchwinden werde.

---

[1]) Gozzi ſchrieb außer den bereits angeführten Werken auch einige epiſche Dichtungen, darunter La Marfisa und Del rotto delle fanciulle castellane, ſo wie eine Reihe Novellen, Satiren, Flugblätter, Gedichte.

Die ſtaatliche Umbildung, welche Italien ſeit 1796 erfuhr, ließ es vielmehr wünſchenswerth erſcheinen, die Masken und das Stregreifſpiel, welche zur Verſpottung der nationalen Verſchiedenheiten und Gegenſätze benutzt wurden, von der Bühne hinweg zu weiſen, was zur Verbannung der Gozzi'ſchen Märchen mit beitrug. So wenig wie ſie, hat auch die commedia dell' arte die Bühne ſich wieder zurück zu erobern vermocht. Gozzi, der erſt 1806, am 4. Auguſt, ſtarb, ſollte dieſen Umſchwung noch ſelber erleben. Er hatte daher nur wenige Nachahmer, und dieſe erreichten ihn wieder ſo wenig, daß nur der Name eines einzigen, Giuſeppe Foppa, erhalten geblieben iſt [1]). Um ſo größer war der Einfluß, welchen das Gozzi'ſche Drama auf Deutſchland, ja ſelbſt auf Frankreich ausgeübt hat. Hier wurde beſonders Nodier von ihm angeregt, dort war dies vor Allem bei der ſogenannten romantiſchen Schule, am Entſchiedenſten bei Hoffmann der Fall. Gozzi wurde von A. W. Schlegel bewundert und von Tieck und Platen nachgeahmt, deren Dramen daher wie die ſeinen mehr phantaſtiſch, als romantiſch zu nennen ſind. Auch waren die letzteren auf den deutſchen Theatern mehr verbreitet [2]) als jene, ja als ſie es ſelbſt, mit Ausnahme Venedigs, auf den italieniſchen Bühnen geweſen ſind. Obſchon ſich das dramatiſche Märchen bis zu Adam de la Hale, d. i. bis zu den uns bekannten Anfängen des neuen weltlichen Dramas zurück verfolgen läßt, ſo glaube ich doch, daß das Gozzi'ſche Märchendrama vor allen anderen auch auf die Entwicklung der Wiener Zauberpoſſe eingewirkt hat. Selbſt in England übte — wie Roscoe in ſeiner Ueberſetzung des Sismondi'ſchen Werkes über die Literatur des ſüdlichen Europa's bemerkt — Gozzi einen ſichtbaren Einfluß auf die Bühnendichter der kleineren Stücke aus.

Ueber keinen Dichter ſind wohl die Urtheile der Literarhiſtoriker

---

[1]) Gozzi ſelbſt ſchrieb noch darüber: S'affidarono all' immense decorazioni ed alle agghiacciate buffonerie. Non intesero nè il senso allegorico, nè la urbana satira sul costume, nè la forza dell' apparecchio, nè la condotta, nè lo spirito, nè l'arte nè il vigore intrinseco del genere da me trattato.

[2]) Ich finde in Dresden allein von 1779—1802 folgende ſeiner Dramen unter den hier dargeſtellten Stücken namentlich aufgeführt: Die Strafe im Abgrund. Die glücklichen Bettler, Zeym (Il re de' Genj.). Das öffentliche Geheimniß. Die philoſophiſche Dame. Turandot.

ſo weit auseinander gegangen als über dieſen. Die Parteiung, welche ſich zu ſeiner Zeit zwiſchen ſeinen Anhängern und denen Goldoni's ausgebildet hatte, ging auch auf die ſpätere Kritik und Geſchichtsſchreibung über. Heute iſt die Unterſchätzung Gozzi's faſt eben ſo groß, wie es früher die Ueberſchätzung geweſen iſt. Leider wirkt auf die Urtheile jetzt allzuſehr der religiöſe Standpunkt mit ein. Am auffälligſten aber iſt der Widerſpruch, der ſchon in den Urtheilen eines hervorragenden Zeitgenoſſen des Dichters, nämlich Baretti's, hervortrat. Während dieſer in ſeinen Coſtumi ꝛc. erklärt: daß Gozzi nach ſeiner Meinung das Wunderbarſte ſei, was irgend ein Jahrhundert oder Land hervorgebracht habe — heißt es dagegen kurz nach Erſcheinen der Gozzi'ſchen Dramen im Druck in einem von ihm aus London, d. 12. Mai 1784 datirten Briefe an Franceſco Careano: „Vor wenig Monaten wurden mir die 8 Bände des Grafen Gozzi zugeſchickt. Ich freute mich darauf, wie auf ein perſiſches Feſtmahl, da ich ſeinen Mostro turchino und La Zobeide ſchon aus dem Manuſcripte kannte. Was aber meinen Sie wohl. Der Tropf hat alle ſeine Dramen damit verdorben, daß er ſeine verwünſchten Pantalone, Brighella, Truffaldino und Tartaglia, die er der Canaille auf der Bühne wohl vorführen durfte, in dieſelben mit aufnahm. Er hat hierdurch Italien eines Ruhmes beraubt, den er ihm mit wenig Mühe hätte verſchaffen können und vielen Landsleuten und Ausländern ſeine Werke ganz ungenießbar gemacht. Ich würde über ſeine ſchmähliche Vernachläſſigung der Sprache und des Styls noch hinwegſehen; wenn Sr. Gnaden nur nicht grade hierin für einen der ſtrengſten Puriſten gehalten werden wollte. Man hätte wahrhaftig nöthig, ſich eine Indulgenz dafür zu erwerben, daß man ihn nicht ordentlich abprügelt. Ein ſolches Durcheinander von Gold und von Dreck iſt wirklich noch niemals geſehen worden.“ Man ſieht, daß Baretti die frustra letteraria immer dicht bei der Feder liegen hatte.

Gozzi war ohne Zweifel ein Mann von Geiſt, Phantaſie und poetiſchem Talent, allein er hat davon einen ſo willkürlichen Gebrauch gemacht, daß er ſich nicht ſelten in's Geſchmackloſe verlor. Es fehlte ihm eben ſowohl ein deutlicher Begriff von dem Zwecke der Bühne, wie von den geiſtigen Bedürfniſſen des Publicums, die dieſe befriedigen ſoll. Seine niedrige Auffaſſung der

Rechte des Volks trug hierzu mit bei. Am wenigſten kannte er aber doch die nationale Eigenthümlichkeit des Italieners, die er nur nach einzelnen Erſcheinungen des venetianiſchen Lebens beurtheilte. Er ſah nicht ein, daß die commedia dell' arte ſich faſt ſchon überlebt hatte, als ſie ſich noch das Theater zu beherrſchen herausnahm, daß ſie überhaupt nur als Seitenzweig des nationalen Dramas fortzuleben ein Recht beanſpruchen durfte, bei jedem darüber hinausgehenden Verſuche die Entwicklung eines ſolchen aber hemmen und ſchädigen mußte. Goldoni hat an die Stelle der nationalen, aber ganz conventionell gewordenen Masken mit ihren ſtehenden Lazzi, die nationalen Charaktere und Sitten, wenn auch nur des bürgerlichen Lebens geſetzt, Gozzi der Maskenkomödie ein fremdes Gewand und einen phantaſtiſchen, dem urſprünglichen, nationalburlesken, ganz abgewendeten Charakter gegeben. Das Gozzi'ſche Märchendrama iſt daher nur eine intereſſante Epiſode in der Entwicklung des italieniſchen Theaters, doch keineswegs, wie man gemeint, eine neue Epoche in der Entwicklung deſſelben, noch die Grundlage für eine neue Form des italieniſch-nationalen Dramas. Goldoni hat dagegen, wie ſchon geſagt, wirklich eine Schule gebildet.

Von den vielen, dieſem Zeitraum noch angehörenden Anhängern und Gliedern derſelben ſeien hier nur Albergati Capaceli, Willi, Pepoli, Gherardo de' Roſſii, Sografi hervorgehoben.

Marcheſe Francesco Albergati Capacelli wurde 1728 zu Bologna geboren, wo er eine ausgezeichnete Bildung erhielt. Er erlangte ſpäter die Würde eines Senators, pflegte aber auch dann noch ſeine theatraliſchen Neigungen. Selbſt ein ſchauſpieleriſches und dichteriſches Talent, hatte er ſich ſowohl in ſeinem Palaſte als in ſeiner bei Bologna gelegenen Villa, Camaldoli, ein Theater errichten laſſen, für das auch Goldoni fünf kleinere Stücke gedichtet hat (Il cavaliere di Spirito; La donna bizzara; L'apatista; L'osteria della posta; L'avaro). In zweiter Ehe heirathete er ſogar noch eine Schauſpielerin, die leichtfertige Bettina, die er aber (1785) in Venedig, wohin er ſich mit ihr gewendet hatte, aus Eiferſucht erſtach. Er verließ hierauf dieſe Stadt, verheirathete ſich ſpäter auch noch zum drittenmale mit einer Tänzerin und ſtarb 1804 zu Bologna. Als ſein früheſtes Drama wird das 1773 preisgekrönte Il prigionero bezeichnet. Er ver-

anstaltete selbst eine Ausgabe seiner Lustspiele [1]), welche 23 Stücke enthält, darunter verschiedene einactige, die besonders gefällig sind. Goldoni sprach sich sehr günstig über die ihm davon bekannt gewordenen aus. Hervorgehoben mögen hier werden: Il ciarlatore maldicente; La notte; Oh, che bel caso!; Il saggio amico. Il sofà ist gegen Gozzi's Maskenmärchen gerichtet. Albergati selbst charakterisirt seine Anschauung vom Schauspiele in einem an den Herausgeber des Teatro moderno applaudito gerichteten und im 6. Bde. S. 100 mitgetheilten Briefe in folgenden Worten: „Ich fordere und die Vernunft fordert es mit — Wahrheit der Charaktere, einfache Führung der Handlung, lebendigen Dialog, Natur in Allem, Schlüpfrigkeit nirgends, kräftige Grundsätze gesunder Moral, welche aber mehr durch die Handlung, als durch Sentenzen zum Ausdruck gelangen müssen. Ich fordere ferner, daß das Drama sich weit weniger an das Auge, als an den Geist und das Herz richte." Man wird diesen Ansichten sicher nur zustimmen können.

Andrea Willi, zu Verona geboren, hielt sich mehr an die sentimentalen Stücke Goldoni's und an deren französische Vorbilder. Von armer Herkunft, trieb er sich lange als Hauslehrer in vornehmen Häusern, besonders venetianischen Familien, herum. Später fand er in Genua bei der Familie Spina gastliche Aufnahme, welche ein Theater in ihrem Palaste unterhielt. Hier schrieb er den größten Theil seiner Theaterstücke, die 1779 in 3 Bänden und 1785, vermehrt, in 5 Bänden erschienen. Sie umfassen 30, theils in Prosa, theils in Versen geschriebene Stücke. Nur die ersten verdienen Erwähnung. Sie zeichnen sich durch Lebendigkeit aus, und der Gang der Entwicklung ist meist natürlich und zwanglos erfunden.

In voller Anlehnung an Goldoni hat Giovanni Gherardo de' Rossi, geb. 12. März 1754 in Rom, gest. ebendaselbst 27. März 1827, eine Reihe Lustspiele geschrieben, welche 1790 zu Rom in 4 Bänden erschienen. Er war zu seiner Zeit als Literator und Alterthumsforscher berühmt. In seinem Moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni trat er für

[1]) Collezione completa delle commedie di Francesco Albergati Capacelli. Bologna 1801. Schon 1782 erschien eine Ausgabe seiner Opere teatrali in 6 Bd. Auch schrieb er zwei Bände Novellen.

dieſen mit Wärme und Entſchiedenheit ein. Von ſeinen eigenen Luſtſpielen ſeien Il cortegiano oneste, Le due sorelle und Il calzolajo inglese hervorgehoben.

Schwächer als die vorgenannten erſcheinen die Luſtſpiele des Grafen Aleſſandro Pepoli (geb. 1757 zu Venedig, geſt. 1796 zu Florenz). Er gehörte, wie Albergati, Sografi und Giov. Pindemonte, der Akademiſchen Geſellſchaft in Venedig an. Von ſeinen Theaterſtücken, welche unter dem Titel Teatro del conte Alessandro Pepoli. 6. T. in ſeiner eigenen Druckerei 1787 zu Venedig erſchienen, zählt La scomessa ossia la giardiniera di spirito, von der Klein eine ausführliche Inhaltsangabe darbietet, zu den beſten. Die Sammlung enthält auch ſieben Tragödien.

Antonio Simone Sografi wurde 1760 zu Padua geboren, wo er ſeine Ausbildung bei den Jeſuiten empfing. Er widmete ſich anfänglich der advocatoriſchen Thätigkeit, ging aber ſpäter ganz zum Theater über und ließ ſich ſogar in ſeinem Garten zu Padua eine eigene Bühne erbauen. Er ſtarb 1825. Von ſeinen commedie, welche 1827 zu Bologna erſchienen, werden beſonders Olivo e Pasquale und Le convenienze teatrali gerühmt. In erſterer zeichnet ſich die Figur des Kammermädchens Metilda aus; in letzterer ſtellt er in ebenſo luſtiger als glänzender Weiſe das Theaterleben ſeiner Zeit dar. Später gerieth er unter den Einfluß Kotzebue's, wie ſchon ſeine Gurli beweiſt. Dieſer Zeit gehört auch ſein Verter an. Deutſcher Einfluß macht ſich hier demnach in verſchiedener Weiſe bemerkbar. Die ſentimentale, wohl auch romantiſch angehauchte Richtung, der wir im Drama ſchon hier und da zu begegnen hatten, erhielt durch die Bekanntſchaft mit der deutſchen Literatur einen neuen Anſtoß. Der Abate Bertola aus Rimini hatte ſeine Landsleute mit den Idyllen Geßners bekannt gemacht [1]), ſpäter war der Abate Denina in dieſem Sinne durch ſein Prusse littéraire sous Frédéric II. und ſeine Lettere Brandeburghensi thätig. Auf dieſe Weiſe lernte man ſowohl Goethe, wie Iffland und Kotzebue

[1]) S. Ruth, Geſchichte von Italien v. 1815—1850. Heidelberg 1867. I. Theil. S. 243. Ueberhaupt ſcheint der Zuſammenhang mit den Schweizer Dichtern, wie Scipio Maffei's Paragone della poesia beweiſt, ein ſehr enger geweſen zu ſein.

kennen. Sografi's Verder hat freilich wenig von dem Geiſte des Goethe'ſchen in ſich aufgenommen. Der glückliche Ausgang des Stückes beweiſt es allein. Das Werthermotiv iſt hier zu einer Intriguenkomödie benutzt, das Pathos deſſelben zur Kotzebue'ſchen Rührſeligkeit abgeſchwächt, der Schluß nimmt ſich faſt wie eine Satire auf die Empfindſamkeit des ächten Werther aus. Verder glaubt ſich zu vergiften. Die Situation, die nur eine ſcheinbare iſt, wird völlig in's Komiſche gezogen. Der Held kommt mit dem Leben davon, bereut und faßt gute Vorſätze.

Unter dem Einfluſſe Kotzebue's, doch auch unter dem der franzöſiſchen ſentimentalen Luſtſpieldichter, mit denen man mehr und mehr vertraut wurde (beſonders fand Mercier neben Beaumarchais Eingang), ſtand ferner der nach Goldoni bedeutendſte Bühnenſchriftſteller des Zeitraums: Giov. Batt. Viaſolo, der nach dem Helden eines ſeiner erſten Stücke ſich den Schriftſtellernamen Camillo Federici gegeben hat. Die Angabe Klein's und andrer Literarhiſtoriker, daß dieſer Name mit ſeinem Verhältniſſe zur Schauſpielerin Camilla Ricci zuſammenhänge und auf die Aneignung ihres Vornamens und der Zuſammenziehung der Worte Fedele alla Ricci beruhe, iſt mindeſtens zweifelhaft, da der in Tipaldo's Biografie degli Italiani illustri dieſem Dichter gewidmete, ſehr ausführliche Artikel dieſer Angabe in beſtimmteſter Weiſe widerſpricht. Doch verwechſelt der Verfaſſer deſſelben die Namen Camilla und Teodora Ricci. Federici wurde am 9. April 1749 zu Gareſio im Piemonteſiſchen geboren und machte ſeine Studien in Ceva und Turin. Er war für den geiſtlichen Stand beſtimmt; ſeine Neigung führte ihn aber zur Bühne, wo er auch als Schauſpieler gewirkt haben ſoll. Wie dies zu einem Zerwürfniß des Dichters mit ſeiner Familie führte, gab es wohl auch die Veranlaſſung zur Veränderung ſeines Namens. Daß ſeine Jugend eine etwas ſtürmiſche geweſen iſt, geht (nach Klein) aus den Reuegefühlen hervor, denen er in der Vorrede zur Ausgabe ſeiner Opere teatrali v. J. 1802 (mir lag nur eine Ausgabe von 1805 vor) Ausdruck gegeben hat. 1776 verheirathete er ſich und ſcheint nun längere Zeit in Padua, wo er anſäſſig war, verweilt und ſich der Gunſt und des Schutzes des Franceſco Variſon erfreut zu haben, der ein leidenſchaftlicher Theaterfreund war und, ſelbſt Dichter und Schauſpieler, ein eigenes

Theater in ſeiner Villa Caſtelfranco unterhielt. Hier ſcheint er 1782 die Komödien L'eredità und Il capello parlante zur Aufführung gebracht zu haben, welche letztere bald über alle Bühnen Italiens ging nnd ſeinen Ruf als Bühnendichter begründete. Es folgte nun raſch eine Reihe anderer Stücke, deren Erfolge 1787 zu einem contractlichen Verhältniſſe mit dem Directer des Theaters S. Angelo in Venedig, Pellandi, führte. Hier vermehrte er, beſonders durch das Drama I falsi galantuomi, noch ſeinen Ruhm. Seine Glanzzeit fällt in die Jahre 1786—91. Sie wurde durch ein hervortretendes Bruſtleiden unterbrochen, das ihn bald in eine traurige Lage brachte, da es ihn in ſeiner poetiſchen Thätigkeit hemmte und Pellandi ihn durch ähnliche Rechtsanſprüche an der Herausgabe ſeiner Dramen hinderte, wie einſt Medebac Goldoni daran gehindert hatte. Er mußte demnach unter den mißlichſten Verhältniſſen auf's Neue um kärglichen Lohn Theaterſtücke ſchreiben, zu welchem Zwecke er ſich mit dem Direetor von S. Luca in Venedig, Goldoni, in Verbindung geſetzt hatte, auf deſſen Bühne alle ſeine ſpäteren Stücke zur Aufführung kamen. Sie erſchienen in der obenerwähnten, von ihm veranſtalteten Ausgabe, nachdem Pellandi die von ihm zur Darſtellung gebrachten Dramen Federici's ſchon vorher edirt hatte. Federici hat mit ſeinen Arbeiten auch nach ſeinem Tode die italieniſche Bühne noch bis in die zwanziger Jahre, neben Goldoni und den ſpäteren Nota und Giraud, beherrſcht. Die Biographies univerſelles rühmen an ihnen den Entwurf und die Oekonomie in der Durchführung des Plans, ſo wie die verſtändnißvolle Behandlung der Scene. Die „Biografie" des Tipaldo heben hervor, daß er nicht nur den Terenz und die beſten deutſchen und franzöſiſchen Bühnendichter, ſondern auch, und vor Allem, die Natur ſtudirt und beobachtet habe. Obſchon er dem Bedürfniſſe der Bühne zu dienen hatte und durch die Umſtände gezwungen wurde, weit mehr als gut war, zu ſchreiben, ſo ſuchte er doch mit dem Zweck der Unterhaltung den einer gefälligen, anregenden Belehrung zu verbinden. Die meiſten ſeiner Stücke haben daher einen ſentimentalen Zug und eine moraliſche Tendenz, einzelne greifen in das bürgerliche Schauſpiel hinüber. Ganz beſonders aber hat er das hiſtoriſche Luſtſpiel gepflegt und mit Vorliebe ſolche Stoffe behandelt, in denen wohlwollende Fürſten incognito die Zuſtände ihres Landes,

ihrer Beamten und Unterthanen erforschen, um das Verdienst zu belohnen und dem Unrecht Abhülfe zu schaffen. Diese Stoffe lagen in der Zeit, weil einzelne Fürsten derselben wirklich diese Auskunft ergriffen; sie entsprachen dem Geiste derselben und waren daher volksthümlich. Ebendeshalb wurden sie aber auch schriftstellerisch ausgebeutet. Zu diesen Stücken Federici's gehörten I pregiudizj dei paesi piccoli, die einen ungeheuren Erfolg hatten, weil sie in Anlehnung an Picard's und Kotzebue's Kleinstädter zugleich die Vorurtheile des niederen Adels verspotteten. Sie gehörten aber keineswegs zu den besseren Stücken des Dichters, obgleich Klein eine sehr ausführliche Inhaltsangabe davon macht. Ungleich höher stelle ich das von ihm ziemlich kurz abgefertigte Lustspiel La bugia vive poco, welches noch heute in einer geschmackvollen Bearbeitung gefallen würde. Hier ist es ein König von Navarra, welcher das Incognito ergreift, um sich aus der Mitte seiner Unterthanen eine Gattin zu wählen. Er ist auf diese Weise schon in verschiedene Häuser der Großen seines Reiches gedrungen, ohne doch seine Zwecke erreicht zu haben, wodurch er sowohl ihren, wie seinen Namen und Ruf geschädigt. So sieht man ihn denn auch hier wieder unter dem Namen eines Herzogs von Ceuda im Hause eines ganz zurückgezogen lebenden Granden, des Grafen von Estella, dessen Tochter sein Herz gefangen genommen hat. Der Herzog, der gerade für seinen König im Felde kämpft, ist durch schriftliches Uebereinkommen der letzteren heimlich verlobt, ohne doch ihr und ihrer Familie persönlich bekannt worden zu sein. Der König ist daher als der vermeintliche Verlobte empfangen und aufgenommen worden. Die Voraussetzung ist allerdings ziemlich künstlich, da sie bedingt, daß die Person des Königs allen Personen des Hauses ebenfalls unbekannt ist. Bei der zurückgezogenen Lebensweise des Grafen in einem entlegenen Theile des Landes ist sie aber immerhin möglich. So spielt denn der König unter den gegebenen Umständen die Rolle des Herzogs, bis dieser plötzlich mit Enrico, dem Sohne des Grafen, aus dem Felde zurückkehrt, seine Stelle besetzt findet, in dem anmaßenden Eindringling aber den König entdeckt. Enrico findet sich nun zwischen die Forderung der Ehre und Freundschaft und die der Loyalität gestellt. Er ergreift den Ausweg, den Herzog von Ceuda als König von Navarra einzuführen und vorzustellen. Dies bildet

den Höhepunkt des Conflicts, den Federici ſehr fein und geſchickt auf dem Boden des Komiſchen zu erhalten gewußt, ohne doch der Würde der Charaktere irgend zu nahe zu treten. Die Löſung iſt eine ebenſo natürliche wie glückliche, da der König ſchon immer mit ſeinem Herzen im Kampfe lag; der Herzog von Ceuda, der ſeine Verlobte bisher noch nicht kannte, aber nicht nur aus Edelmuth und Loyalität, ſondern auch aus Klugheit von ſeinem Anſpruch zurück tritt, weil er das Herz ſeiner Braut ohne ihr Verſchulden nun ja doch für ſich verloren ſieht.

Die Handlung beruht demnach auf Motiven des ſpaniſchen Dramas, wie ihr ja möglicher Weiſe ein ſolches zu Grunde liegt, was auch vielleicht vom Capello parlante gilt. Hier handelt es ſich um die beleidigende Liebe eines Mannes zu einer Frau, der, ohne daß beide es ahnen, ihr Bruder iſt. Spaniſche Stoffe und Dramen waren durch Gozzi überhaupt wieder in Aufnahme gekommen. So hatte Francesco Comella's Federico II., Re di Prussia, in der Ueberſetzung des Pietro Andolfati einen ungeheuren Erfolg, welcher wahrſcheinlich von Einfluß auf die Stoffwahl verſchiedener Dramen Federici's, z. B. ſeiner Catarina I. ossia Il pace di Pruth und ſeiner Maria Teresia war, wenn ihn auch, wie er ſagt, die Lectüre von Voltaire's Charles XII. und andrer hiſtoriſcher Schriften dazu mit angeregt hat. Zu den beſten Arbeiten Federici's gehören Il globo aerostatico; La figlia del Fabbro; Il ciabottino consolatore de' disperati; zu den in dem Aufſuchen ſeltſamer und ergreifender Situationen und Conflicte ausſchweifenderen: Il delatore; Il tempo fa giustizia a tutti, ja ſelbſt noch der Capello parlante.

Auch Greppi, geb. 1751 zu Bologna, geſt. 1811, gehört zu den talentvolleren Luſtſpieldichtern des Zeitraums. Leichtlebig, wie er war, widmete er ſich bald ganz dem Theater. Liebesverdruß beſtimmte ihn plötzlich, in's Kloſter zu gehen. Noch ehe er das Gelübde noch abgelegt hatte, beſann er ſich ſchon eines Andren. Später wurde er von den revolutionären Ideen ergriffen und ſchloß ſich der republikaniſchen Partei an. Er ſchrieb ſowohl Trauer- wie Luſtſpiele, doch nur die letzten haben durch die Wahrheit der Charakterſchilderuug einigen Werth. La Chaussée nahm er beſonders zum Vorbild. Für ſeine beſten Arbeiten gelten Teresa e Claudio und

Teresa vedova (1787). Sein Poeta tragico ſoll manche Züge aus ſeinem Leben enthalten. Seine 1792 in Venedig erſchienenen Werke enthalten 8 Komödien und 4 Tragödien.

Die Zahl der hier zu erwähnenden Dichter mögen Pietro Napoli Signorelli und Graf Francesco Avelloni beſchließen. Signorelli, 1731 in Neapel geboren, empfing ſeine Ausbildung bei den Jeſuiten und ſtudirte dann Jura. Zerwürfniſſe mit ſeiner Familie bewogen ihn aber, ſein Vaterland zu verlaſſen. Er ging nach Madrid, von wo er nach dreijähriger Abweſenheit wieder nach Neapel zurückkehrte, um ſich fortan literariſchen Arbeiten zu widmen. Seine Hauptwerke ſind ſeine Vicendi della coltura nelle due Sicilie und ſeine Storia critica dei teatri etc. Von den übrigen ſeien die Elementi di poesia rappresentativa und Delle migliori tragedie grecchi e francesi erwähnt. Er hat, wie es ſcheint, nur einige wenige Dramen verfaßt. Von ihnen wurde die Commedia Fauſtina (Nap. 1779) preisgekrönt. Sie iſt in versi sciolti geſchrieben, ihr Stoff der Marmontel'ſchen Erzählung Laurette entnommen. Bei Klein findet ſich eine ausführliche Inhaltsangabe. Signorelli war zeitweilig als Profeſſor der Dramaturgie am Lyceum der Brera in Mailand und als ſolcher der diplomatiſchen Geſchichte an der Univerſität zu Bologna thätig und ſtarb 1815 in ſeiner Vaterſtadt als Sekretär der Pontonianiſchen Akademie.

Francesco Avelloni, 1756 zu Venedig geboren, wurde bis zur Unterdrückung ihres Ordens im Jahre 1773 gleichfalls bei den Jeſuiten erzogen. Auf einer Reiſe nach Neapel gerieth er in die Hände von Räubern und wurde von dieſen ſo ausgeplündert, daß er in dem hilfloſeſten Zuſtande dort eintraf. Der Anblick einer Theateraffiche gab ihm den Gedanken ein, ſich durch Theaterſtücke einen Lebensunterhalt zu verſchaffen. Er trat zu dieſem Zweck mit dem Theaterdirector Bianchi in Verbindung, den er durch die Zuſicherung gewann, ihm etwas ganz Neues und Senſationelles ſchreiben zu wollen. Avelloni ſchrieb ſeinen Giulio assassino, zu dem er die Eindrücke, die er bei den Räubern in ſich aufgenommen hatte, benutzte. Die Friſche und Kraft der Darſtellung dieſer abenteuerlichen und ſpannenden Begebenheiten erzielten einen faſt beiſpielloſen Erfolg. Die Leichtigkeit ſeines Talents verbreitete ſeinen Ruf. Er ſoll

allmählich gegen 600 Theaterstücke geschrieben haben. Mercier hat, wie es scheint, besonders auf ihn eingewirkt, doch führte er in sein Rührdrama allerlei abenteuerliche Elemente ein, so in seinem Giulio Willemvelt assassino nochmals das Räuberleben. Großen Beifall erwarb er sich auch mit einer Art allegorischer Stücke, von denen Lucerna de Egitto; Le vertigini del secolo und Il sogno d'Aristo besonders gefielen. Seiner kleinen Gestalt verdankte er den Beinamen Il poetino. Er starb 1811 zu Rom (nach den Biographies universelles. Nach Klein 1817).

XIII.

Die Tragödie des 18. Jahrhunderts.

Französischer Einfluß. — Vincenzo Gravina. — Martello. — Scipione Maffei. — Verhältniß desselben zu Voltaire. — Annibale Marchese; Saverio Pannuti; Giov. Bianchi; Antonio Conti. — Vittorio Alfieri. — Sein Leben, Wirken. und Ende. — Urtheil des Abate Caluso über ihn. — Charakteristik und Bedeutung der tragischen Dichtungen Alfieri's. — Umschwung der Zeit. — Abate Monti. Giovanni und Ippolito Pindemonte.

Der Aufschwung, welchen das Drama in Frankreich genommen, konnte auch auf die Tragödie in Italien nicht ohne Einfluß bleiben, deren Reform sich wesentlich unter letzterem vollzog, wie sehr sich die italienischen dramatischen Dichter, Theoretiker und Literargeschichtsschreiber dagegen verwahren mochten und wie groß auch der Unterschied war, der zwischen der französischen und der sich im 18. Jahrhundert wieder in Italien entwickelnden Tragödie noch besteht.

Riccoboni ist als ein an jener Reform mit Betheiligter ein um so sicherer Gewährsmann, als er in seiner Geschichte des italienischen Theaters gegen die Anmaßungen und Ueberhebungen der französischen Geschichtsschreiber, insbesondere des Akademikers d'Aubignac, für das italienische Theater eintrat. Wir erfahren durch ihn, daß zur Zeit, da Pietro Cotta seine Theaterreform unternahm, die Tragödien der beiden Corneille und des Racine bereits übersetzt und von den Akademien

von Rom und Bologna aufgeführt worden waren, daß Cotta sie aber auch selbst neben dem Pastor Fido und dem Aristodemo des Dottori zur Darstellung brachte, allerdings mit nur beschränktem Erfolg. Auch als Riccoboni die verunglückte Reform seines Vorgängers selbst wieder aufnahm, bildeten die Uebersetzungen französischer Tragödien und Lustspiele hauptsächlich das Repertoir seiner regelmäßigen Stücke.

Zu den Gelehrten, welche sich damals um die Hebung der Tragödie der Italiener bemühten, gehörte außer dem schon erwähnten Gian Vincenzo Gravina[1]), der in pedantischer Nachahmung der Griechen auch selbst fünf Tragödien (Palamede, Andromeda, Servio Tullio, Appio Claudio und Papiniano (Napoli 1717) schrieb, besonders noch der Marchese Scipione Maffei. Er war es, der, wie Riccoboni berichtet, zur Darstellung der Sofonisba des Trissino, des Torrismondo des Tasso und anderer älteren Stücke anregte. Ob dies auch in Betreff der Ifigenia und der Rachele des Martello geschah, ist nicht zu ersehen. Gewiß aber spielte Riccoboni sie damals, und zwar noch vor der Merope, mit großem Erfolge.

Pier Jacopo Martello oder Martelli, geb. 1665, gest. 1727 zu Bologna, wo er Professor der schönen Wissenschaften war, gehörte selbst mit zu den Uebersetzern französischer Tragödien. Der Einfluß derselben auf seine eigenen Dichtungen läßt sich allein schon aus der von ihm versuchten Einführung des Alexandriners erkennen, durch welche er eine Reform des italienischen Dramas bewirken zu können glaubte, denn der nach ihm benannte Martellianische Vers, welcher in einer Zusammenkoppelung zweier siebensilbigen Verse mit weiblichen Reimenden besteht, unterscheidet sich von dem Alexandriner nur durch die weibliche Cäsur und die gleichmäßigen weiblichen Reimenden. Nichtsdestoweniger gehörte Martelli zu den entschiedenen Bekämpfern der französischen Tragödie auf der italienischen Bühne. Seine Neuerung fand sowohl Anhänger wie Gegner. Zu letzteren zählte auch der ihm persönlich befreundete Gravina. Von seinen

[1]) 1664 in Roggiano bei Cosenza geboren, 1718 gestorben, ein berühmter Rechtsgelehrter der Zeit, zeichnete sich auch auf dem theoretischen Gebiete des Dramas durch seine Ragione poetica, Roma 1708 aus, durch welche er einen bedeutenden Einfluß ausübte.

in 7 Quartbänden erſchienenen Tragödien[1]) werden die Ifigenia und die Alceſte für die beſten gehalten. Doch wurde jener erſte an ſeinen Namen geknüpfte Erfolg der Tragödie des 18. Jahrhunderts von demjenigen weit überſtrahlt, welchen im Jahre 1713 Scipione Maffei mit ſeiner Merope errang, welche in einem einzigen Carneval zu Venedig 40 Mal hintereinander dargeſtellt wurde und in einem Zeitraume von nur 15 Jahren 30, im Ganzen aber 60 Auflagen erlebte.

Marcheſe Francesco Scipione Maffei wurde 1675 zu Verona geboren. Seine Ausbildung erhielt er in Parma. In Rom, wohin er ſich 1699 gewendet hatte, trat er als Mitglied in die dort unter dem Einfluß der Jeſuiten ſtehende Akademie der Arkadier ein. 1704 betheiligte er ſich unter Prinz Eugen an dem Feldzuge gegen die Franzoſen und zeichnete ſich in der Schlacht bei Donauwörth aus. Später bereiſte er Frankreich im Intereſſe alterthumswiſſenſchaftlicher Studien, denen fortan der größte Theil ſeines langen, ruhm- und verdienſtreichen Lebens gewidmet war. Kaum minder war er jedoch um die Hebung der Literatur und der Kunſt ſeines Vaterlandes, ſowie um Verbreitung der Bildung in dieſem bemüht. Er verband ſich zu dieſem Zwecke mit Ap. Zeno und Valisneri zu der Herausgabe der ſchon früher erwähnten literariſchen Zeitſchrift. Er veröffentlichte ferner eine gegen das Duell gerichtete Schrift, La scienza cavalleresca (Rom 1710), die eine durchgreifende Wirkung ausübte. Von ſeinen wiſſenſchaftlichen Werken ſeien nur ſein Verona illustrata (Ver. 1731) und ſeine Istoria diplomatica (Mant. 1727) erwähnt.

Zu ſeiner Merope[2]) wurde er vielleicht durch den Hinweis des Ariſtoteles auf die ihr zu Grunde liegende Fabel veranlaßt, die auch von Euripides in ſeinem verloren gegangenen Kresphont ſchon behandelt worden war. Maffei fand, daß dieſe Fabel drei Quellen

---

[1]) Teatro italiano di Pier Jacopo Martello. Bologna 1735.

[2]) Die erſte Ausgabe erſchien Modena 1713. Von beſonderem Intereſſe iſt die von Verona 1745 mit Anmerkungen des Verfaſſers, dem an dieſen von Voltaire gerichteten und deſſen Merope vorgedruckten Brief, wie mit der Antwort des letzteren. Auch enthält ſie noch überdies die Ueberſetzung des Stückes in's Franzöſiſche von Frêret und die des Ayre in's Engliſche.

hatte, den Apollodor, den Pausanias und den Hyginus und daß sowohl Euripides wie, ohne dieses zu wissen, seine italienischen Vorgänger, Giov. Batt. Livera und Pomponio Torelli, dem letzten gefolgt seien. Er selbst wollte seinen eignen, von ihnen unterschiedenen Weg gehen, zu welchem Zwecke er einzig das Motiv der Mutterliebe mit Ausschluß aller anderen in der Fabel noch liegenden Motive ergriff und zum Mittelpunkt seiner Darstellung machte.

Wenn auch die Vorzüge dieser letzteren einen wesentlichen Antheil an dem außergewöhnlichen Erfolg seiner Dichtung hatten, so trugen dazu die seinem Gegenstand gegebene Auffassung und der glückliche Ausgang des Dramas doch bei. Die Wirkung der älteren, im Geiste des Rucellai gearbeiteten Tragödien war, was das Grausige betrifft, von den nach spanischen Mustern mit äußerstem Bühnenraffinement gearbeiteten Dramen des Cicognini noch weit überboten worden. Doch grade durch solche Ueberspannung hatten diese Effecte an Wirkung verloren. Man konnte, um mit der von diesem Dichter eingeschlagenen Richtung zu brechen, hierin nicht weiter gehen. Ein Umschlag war nothwendig, so daß selbst die wieder entschiedener hervortretenden Vertheidiger der aristotelischen Regeln die Tragödie mit glücklichem Ausgang, die dieser Philosoph doch als die schwächere Form des Tragischen bezeichnet hatte, ungestraft zuließen. Noch mehr aber mußte ihnen, die sie nach den Mustern des Aeschylos und Sophokles den Ausschluß der erotischen Leidenschaften von der Tragödie verlangten, die dieser Forderung entsprechende Auffassung zusagen, welche hierin Maffei seinem Gegenstande gab.

Maffei's Drama behandelt die Situation einer Mutter, welche, durch die Umstände bestimmt wird, ihren ihr fast mit der Geburt entrissenen Sohn für ermordet zu halten, in dem vermeintlichen, durch sie mit Tode bedrohten Mörder desselben, diesen dann selber erkennt, zugleich aber auch die Gefahr, in welche diese Erkennung ihn stürzt, weil der Tyrann des Landes, der schon seinen Vater und Bruder gemordet und sie, um seine Herrschaft zu festigen, mit seiner Werbung bedroht, ihm ebenfalls nach dem Leben trachtet.

Die Vorzüge der Maffei'schen Dichtung sind, verglichen mit dem, was die italienische Tragödie bisher geleistet hatte, wirklich sehr große. Man findet in ihr mehr Natur, mehr dramatischen

Fluß, eine größere Wärme, einen größeren Adel der Empfindung, mehr Würde des Vortrags und ein größeres Schönheitsgefühl als in den meisten der früheren. Allein diese Vorzüge sind zugleich mit Schwächen und Fehlern verbunden, die sich zum großen Theil wieder daraus erklären lassen, daß Maffei doch mehr Gelehrter, als Dichter war und darum in seinen Bildern, seinen Sittensprüchen ꝛc. nicht immer angemessen ist, zum Theil aber auch daraus, daß er sich von seinen Vorgängern in allen Punkten unterscheiden wollte, was ihn bisweilen zu einer unangemessenen Motivirung verleitete. Unangemessenheit war überhaupt sein Fehler, der sich auch noch in den Widersprüchen seiner Charaktere und Situationen mit den Reden und Handlungen seiner Personen zeigt. Auch hatte er nicht genug die Bühne vor Augen.

Maffei hatte die Merope, obschon sie sein Erstlingswerk war, in nicht ganz zwei Monaten beendet. Kein Wunder, daß er sich unter dem Eindrucke ihres ungeheuren Erfolgs für einen bedeutenden Dichter hielt. Doch scheint er sich deshalb nicht darüber getäuscht zu haben, daß selbst bei größerer Sorgfalt er kaum etwas Besseres hervorgebracht haben würde, da er einen zweiten Versuch, der den gewonnenen Ruhm wieder auf's Spiel setzen konnte, nicht wagte; angeblich freilich, weil es nach ihm keinen zweiten, gleich glücklichen Vorwurf mehr geben sollte. Maffei glaubte eben, mit seiner Merope die Tragödie erschöpft oder doch wenigstens mit ihr das Aeußerste erreicht und geleistet zu haben, was in ihr überhaupt zu erreichen und zu leisten und nicht mehr zu übertreffen sei.

Dies war natürlich die Meinung der Uebrigen nicht, die sich zur Dichtung berufen fühlten. Vielmehr rief der Erfolg der Merope eine ganze Fluth von Tragödien in's Leben, welche jedoch bis zu Alfieri von ihr überragt blieben. Immerhin hatte Maffei die italienische Tragödie ganz plötzlich auf eine Höhe gehoben, von der sie zwar Corneille und Racine nicht zu verdunkeln vermochte, wohl aber über allem, was die gleichzeitige französische Bühne hervorgebracht, sich erhaben fühlte, so daß sie in Theorie und Praxis den Kampf mit ihr wieder aufnehmen zu können glaubte. Es traten daher verschiedene Schriften hervor, welche die Anmaßungen der französischen Theoretiker und Literarhistoriker mit eben so stolzen Worten bekämpften. Von ihnen macht ein kleines Buch eine Aus-

nahme, welches im Jahre 1732 in Zürich anonym unter dem Titel: Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia erſchien, Jacob Bodmer gewidmet und von Scipione Maffei verfaßt worden iſt. Es verſucht die Frage ohne jede Leidenſchaft in einem durchaus objectiven Sinne zu behandeln.

Sowohl dieſer Streit, als der Ruhm Maffei's, erhielten neue Nahrung durch den Umſtand, daß Voltaire der Merope dieſes letzteren eine gleichnamige Tragödie entgegenſtellte. Voltaire ſcheint urſprünglich das Drama Maffei's nur überſetzen gewollt, dann aber, wie er demſelben in einem ſeiner eigenen Bearbeitung vorgedruckten Schreiben auseinanderſetzt, Bedenken getragen zu haben, es in dieſer Geſtalt auf der franzöſiſchen Bühne einzuführen, was er höflicherweiſe aus der Verſchiedenheit beider Nationen, ihres Geſchmacks und ihrer Theorie des Dramas erklärt. Indeſſen waren unter dieſer höflichen Form, wie Leſſing dargethan hat[1]), nichts als lauter Spitzen und Nadeln verſteckt, welche auf die Schwächen der Maffeiſchen Dichtung hinwieſen. Beſorgt, daß dieſe nicht hinlänglich bemerkt werden möchten, ließ er ſeinem höflichen Briefe einen deutlicheren groben von einem gewiſſen de la Lindelle folgen, ſei es, daß er ſelbſt der Verfaſſer deſſelben war oder ihn nur veranlaßte, worin Alles, was Voltaire von Maffei beibehalten, gelobt und vertheidigt, Alles, worin er von dieſem abgewichen, dagegen auf's entſchiedenſte verurtheilt wurde.

Man wird, um ſich dies einigermaßen erklären zu können, zu berückſichtigen haben, daß es ſelbſt noch von Voltaire ein großes Wagniß war, der gefeiertſten tragiſchen Dichtung der Zeit eine andere entgegenzuſetzen, welche denſelben Gegenſtand behandelt. Wenn es indeſſen gelang, dieſelbe hierdurch wirklich in Schatten zu ſtellen, ſo mußte der Erfolg ein um ſo entſcheidenderer ſein und den Nimbus, welcher des Italieners Stirne bis dahin umleuchtet hatte, ſofort auf ihn und mit geſteigertem Glanz übertragen. Die Gefährlichkeit des Unternehmens forderte natürlich zu größter Vorſicht auf, die Voltaire nirgend vernachläſſigte. Obſchon ſeine Dichtung bereits 1737 beendet war, zögerte er mit ihrer Veröffentlichung doch

[1]) Hamburger Dramaturgie. 41. Stück.

bis zum Jahre 1743 und benützte die Zwischenzeit, das Urtheil des Pater Brumoy einzuholen, der, wie Lessing sagt, als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des grecs, am fähigsten war, die besten Vorurtheile einzuflößen und die Erwartung diesen Vorurtheilen gemäß zu stimmen. Doch auch noch das Urtheil des Pater Tournemine wurde eingeholt und dem Stücke vorausgedruckt. Lessing, der freilich Herrn von Voltaire nicht besonders gewogen war, und es zu sein wohl auch keine Ursache hatte, hat trotz der Autorität dieses Briefes freilich nachgewiesen, daß die sogenannten Verbesserungen Voltaire's in vielen Fällen Verschlechterungen und die Angriffe de la Lindelle's zum Theil nur Uebertreibungen und Entstellungen waren. Doch auch Maffei selbst beantwortete Voltaire's höflichen Brief mit einer ähnlichen Höflichkeit, deren Spitzen nicht minder gut trafen, so daß Voltaire den Triumph seiner Merope wohl nicht grade zu seinen glänzendsten zählte.

Von den Dichtern, welche zwischen der Merope des Maffei und dem Auftreten Alfieri's als dramatischer Dichter nach dem tragischen Siegeskranz rangen und zum Theil auch preisgekrönt wurden, obschon sie fast ohne Ausnahme höchstens für ihre Zeit einige Bedeutung hatten, seien nur folgende angeführt. Zuerst der Fürst Annibale Marchese, der 1715 mit zwei weltlichen, von Euripides und Racine beeinflußten Dramen Il Crispo und La Polinessa hervortrat, später (1729) aber noch eine ganze Reihe christlicher Dramen veröffentlichte, deren Chöre von den berühmtesten Meistern, darunter Leo, Durante, Porpora, Hasse, componirt worden sind, und welcher sich 1740 in ein Kloster zurückzog. Sodann der calabresische Graf Saverio Pannuti mit fünf Dramen, von denen das erste l'Orazia (1719) in Neapel allgemeines Entzücken erregte. Ihm mag sich der ketzereifrige Pater Giov. Bianchi anschließen, mit seinen theils in Prosa, theils in Versen, unter dem Pseudonym Anatusi, von 1732 an geschriebenen, 1761 veröffentlichten Dramen. 1733 gab er auch eine dramaturgische Schrift: De' vizi e de' difetti del moderno teatro unter dem Namen Lauriso Torgiense heraus, den er als Mitglied der Arcadia führte. — Der bemerkenswertheste, die Tragödie des ganzen Zeitraumes charakterisirende Grundzug, der historisch-politische nämlich, der freilich dem eigenen politischen Leben, der eigenen patriotischen Empfindung noch fremd war, tritt

beſonders in den Römerdramen des Antonio Conti (1677—1749) hervor. Dieſer, der einer vornehmen venetianiſchen Familie entſtammte, trat in den Prieſterſtand ein, entſagte demſelben aber wieder (1708), um Philoſophie und Mathematik zu ſtudiren. Zur dramatiſchen Dichtung ſcheint er erſt bei einem längeren Aufenthalte in England angeregt worden zu ſein, doch hielt er feſt an den Lehren Gravina's. Er ſpielte unter den Gelehrten Europa's eine hervortretende Rolle, ſo daß er unter Anderem in einem zwiſchen Newton und Leibnitz ausgebrochenen wiſſenſchaftlichen Streite zum Schiedsrichter erwählt werden konnte. Sein Giulio Cesare erſchien 1726 in Venedig, ihm folgten Giunio Bruto, Marco Bruto und Druso. — Auch die Tragödien: Sedecia (1731), Manasse (1732), Dione (1734) und Scila des Jeſuitenpaters Giovanni Granelli (1703—70), welche ihrer Zeit großes Aufſehen erregten, ſowie der Demetrio (1746), von denen die erſte 6 Auflagen erlebte, und der Giovanni di Giscala (1754) des Alfonſo Varano de Camarino aus Ferrara (1705—88) gehören hierher.

Wenn dieſe Dramen auch nicht durchgehend das abfällige Urtheil verdienen, welches Ranieri Caſalbigi in ſeinem der zweiten Ausgabe von Alfieri's Tragödien vorausgedruckten Briefe über ſie, wie über alle Tragödien des Zeitraums und ihre Vorgänger fällt, ſo iſt doch keineswegs zu verkennen, daß die meiſten von ihnen ſich durch nichts ſo ſehr auszeichnen, als durch ihre innere Lebloſigkeit. Das individuelle Leben, der natürliche Quell aller Kunſt, war in der nationalen und politiſchen Indifferenz der Völker Italiens und bei der induſtriellen Betriebſamkeit, mit welcher die Kunſt von ihnen ausgeübt wurde, immer mehr verflacht. Dies mußte auf dem Gebiete der Tragödie entſchiedener als auf jedem anderen hervortreten, da ſie ohnedies unter dem Einfluſſe der Regeln und der mechaniſchen Nachahmung der antiken Vorbilder in den Händen der Gelehrten zu einem mehr oder weniger leeren Formenweſen erſtarrt war.

Unter dieſen Umſtänden konnte ein dramatiſcher Dichter, wie Alfieri, ſchon deshalb in der Entwicklungsgeſchichte der italieniſchen Tragödie Epoche machen, weil ſeine Dichtung grade den Vorzug beſaß, in bedeutender Weiſe der Ausdruck einer ſtarken, leidenſchaftlich bewegten, energiſchen Individualität zu ſein. Auf dieſe Individualität ſelbſt einen Blick zu werfen, iſt für die Beurtheilung ſeiner Dichtung

daher dringend geboten, um ſo mehr, da er von ihr ſelbſt ein in der Hauptſache ziemlich getreues Bild hinterließ[1]).

Vittorio Alfieri, der Sohn des begüterten Grafen Antonio Alfieri und der Monica Mailland von Tournant aus Savoyen, Wittwe des Marcheſe Cacherano, wurde am 17. Januar 1749 in Aſti geboren. Ein Jahr ſpäter ſtarb ihm der Vater. Die Mutter verheirathete ſich in dritter Ehe mit einem Verwandten, dem Cavaliere Hyacinto Alfieri die Magliano und Vittorio wurde 1758 von ſeinem Oheim und Vormund, Pellegrino Alfieri, auf die Akademie nach Turin gebracht. Bei dieſer Gelegenheit zeigte ſich die außerordentliche Reizbarkeit ſeiner Natur, da ihn die Erregung des Abſchieds ohnmächtig niederwarf. Früher ſchon war ſeine Leidenſchaftlichkeit, die Energie ſeiner Willenskraft wiederholt in widerſetzlichem Trotze hervorgetreten. Der ihm unerträgliche Zwang der Schule ſollte ſie weiter entwickeln. Er lernte hier früh den Arioſt, etwas ſpäter die Aeneide des Annibale Caro, ein paar Opern des Metaſtaſio und verſchiedene Luſtſpiele Goldoni's kennen. So groß der Eindruck auch war, ſo wurde das in ihm verſchloſſen liegende poetiſche Talent keineswegs hierdurch zur Entwicklung gebracht. Auch das königliche Theater, welches die Schüler während des Carnevals wöchentlich einmal beſuchen durften, ſcheint ihn nur wenig erregt zu haben. Deſto mehr eine Opera buffa, welcher er 1762, während der Ferien beizuwohnen Gelegenheit fand. Doch ging, wie er behauptet, dieſe Wirkung lediglich von der Muſik aus, deren Zauber für ihn immer ein außerordentlicher blieb, ſo daß, wie er verſichert, die Pläne zu faſt all ſeinen Dramen mitten im Hören von Muſik oder doch in unmittelbarer Nachwirkung derſelben in ihm entſtanden und von ihm entworfen worden ſeien. Inzwiſchen hatte er die verſchiedenen niederen Stufen der Akademie raſch durchlaufen, ſo daß er 1762 zum Studium des Rechts übergehen konnte. Auch für ſeine geſellſchaftliche Ausbildung ſollte nun Sorge getragen werden. Zum Fechten aber zeigte ſich ſein Körper, der unter immer

[1]) Opere postume 1804 und Vie de Victor Alfieri. Paris 1809. — Siehe über ihn auch Centofanti, Sulla vita e sulle opere di Alfieri, Fir. 1842; Teza, Vita, giornali, lettere di Alfieri, Fir. 1861; Sismondi, Literatur des ſüdlichen Europa's II. 20; Guerzoni a. a. O.; Reumont, Die Gräfin Albany, Berl. 1860; Klein, a. a. O.

wiederkehrender Kränklichkeit gelitten hatte, zu schwach, und der Tanz, der ihm schon von Natur unleidlich war, wurde ihm noch verhaßter durch seinen Lehrmeister, einen Franzosen, gemacht, der seinen aristokratischen Stolz durch die ihm eigene spöttische Arroganz aufs tiefste verletzte und den Grund zu dem leidenschaftlichen Franzosenhaß legte, der einen der hervortretenden Züge seines Charakters bilden sollte.

Im Jahre 1763, zur Zeit, da er nach den damaligen piemontesischen Gesetzen mündig wurde, starb sein Vormund und Oheim. Mit 14 Jahren war er auf diese Weise Herr eines nicht unansehnlichen Vermögens geworden, bei dessen Verwendung er nur noch an die Zustimmung eines Curators gebunden blieb. Er war jetzt in die obere Abtheilung der Akademie gerückt, womit eine größere Freiheit verbunden war. Das Reiten, welches der Leidenschaftlichkeit seiner Natur und der in ihm immer heftiger hervortretenden Energie seines Willens entsprach, wurde seine Passion. Daneben füllte er sich den Kopf mit der Lectüre französischer Romane an, die er trotz seines Franzosenhasses mit Begierde verschlang und worüber er das Studium seiner Muttersprache völlig vernachlässigte. Auch die Liebe lernte er kennen. Auch hier traten jene Eigenthümlichkeiten seines Charakters wieder hervor. Mit Eifer suchte er den Gegenstand seiner Leidenschaft auf, doch nur, um denselben dann wieder zu fliehen und sich immer mehr in eine hartnäckige Schwermuth hinein zu leben. Im Jahre 1765 erlangte er die Einwilligung seiner Familie zu einer größeren Reise. Sein Universitätsleben gelangte hierdurch zum Abschluß. Das Resultat zog er in folgenden Worten: „Alles in Allem waren diese 8 Jahre meiner Jugend mit nichts anderem als Krankheit, Faulheit und Unwissenheit angefüllt"; was freilich mit der Raschheit, mit welcher er die verschiedenen Stufen des Studiums durchlaufen hatte, in einigem Widerspruch steht.

Es kamen nun, nach seinem eigenen Ausdrucke, zehn Jahre der Reisen und Ausschweifungen an die Reihe. Zuerst ward Italien im Fluge besehen. Fast nichts aber machte Eindruck auf ihn. Die Kunst ließ ihn kalt; besonders gegen die Farbe war er völlig verschlossen. Neapel erheiterte ihn noch am meisten; Venedig langweilte ihn. Obschon er das Theater in seiner Schilderung nur ein einziges Mal flüchtig erwähnt, wendete er sich doch hauptsächlich nur

deshalb nach Paris, um das französische Theater kennen zu lernen. Er erinnerte sich, zwei Jahre früher eine französische Truppe während eines ganzen Sommers spielen gesehen zu haben, die ihm gefallen und ihn mit den wichtigsten französischen Tragödien und Lustspielen bekannt gemacht hatte. Doch versichert er bei dieser Gelegenheit, bisher noch niemals den Trieb zu eigener dramatischer Bethätigung empfunden zu haben. Auch habe ihn das Lustspiel mehr, als die Tragödie angezogen, obschon er von Natur nicht heiter gewesen sei. Er sucht die Ursache davon in dem Wesen der französischen Tragödie, in ihren vielen Neben- und Hülfspersonen und dem eintönig singenden Vortrag, zu welchem der gereimte Alexandriner die außer Vergleich besseren französischen Darsteller nöthige; denn die damaligen italienischen Schauspieler bezeichnet er als détestables. Phädra, Alzire und Mahomet hatten ihm noch am meisten behagt.

Paris machte einen so schlechten Eindruck auf ihn, daß er gleich wieder abreisen wollte; das Theater daselbst wahrscheinlich einen so geringen, daß er es mit keinem Worte erwähnt. Dagegen zog London ihn auf's mächtigste an. Es befriedigte ihn vollkommen, es entzückte ihn, obschon er hier zum ersten Male die politische Zerrissenheit und Gesunkenheit seines Vaterlands tiefer empfand und sich schämte ein Italiener zu heißen. Doch seltsam, er, der bei seinem Franzosenhaß über der französischen Sprache fast seine eigene verlernte, verstand nach mehrjährigem Aufenthalte die englische doch noch so wenig, daß er Shakespeare in einer französischen Uebersetzung lesen mußte; daher er diesen in England wohl auch gar nicht kennen gelernt haben kann. Im Haag wurde er dann mit der Liebe in derjenigen Form vertraut, welcher er später fast immer den Vorzug gab, der Liebe zu einer schönen, verheiratheten Frau. Doch auch ein wohlthätigerer Einfluß machte sich geltend, insofern er durch einen Freund hier die Anregung zu ernsteren Studien empfing. Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Helvetius wurden angeschafft und nach seiner Rückkehr nach Turin mit Eifer gelesen. Den tiefsten Eindruck übte aber damals Plutarch auf ihn aus. Er war ihm das Buch aller Bücher. „Fünf und sechs Mal las ich das Leben des Timoleon, Cäsar, Brutus, Pelopidas mit Thränen und mit dem Aufschrei des Entzückens, so daß, wer mich gehört, mich für toll hätte halten müssen."

Mit der Energie seines leidenschaftlichen Geistes sog er das stolze Freiheitsgefühl, den Durst nach Ruhm, von denen diese Darstellungen durchdrungen sind, in sich ein und je tiefer er die Schmach seines Vaterlandes und die Scham über seinen eigenen Zustand empfand, umsomehr bäumte sein Herz dawider in wildem Tyrannenhaß auf. In dieser Gemüthsverfassung unternahm er die zweite Serie seiner Reisen. In Wien mochte er Metastasio nicht kennen lernen, weil er denselben im Garten von Schönbrunn mit beglückter Dienstbeflissenheit das Knie vor der Kaiserin beugen sah. Die Staaten Friedrich's des Großen erschienen ihm wie ein großer Exercierplatz. Rußland und dessen Einrichtungen erfüllten seine Seele mit Abscheu. Aber trotz dieses so stark entwickelten Unabhängigkeitsgefühls, trotz seines blinden Tyrannenhasses ward er in dem freien Albion der Sklave seines eigenen Bluts, seiner Leidenschaft, gefiel er sich dort in den Fesseln einer unwürdigen Liebe, welcher er sich, obschon sie mit einem ungeheueren Eclat und öffentlichen Scandale enden sollte, doch nur durch einen Gewaltstreich endlich entwand.

Jetzt erst, bei einem zweiten Aufenthalt in Paris, in seinem 23. Jahre, lernte Alfieri die Dichter seiner eigenen Nation kennen und mußte sich mit Beschämung gestehen, daß er dazu noch des Studiums seiner Muttersprache bedurfte. Doch diese Studien wurden wieder bald unterbrochen. Auch nachdem er 1772 zurückgekehrt in sein Vaterland war, überließ er sich wieder den Versuchungen eines sich keinen Wunsch versagenden Müssiggangs, besonders seiner Passion für Pferde, deren Zahl er jetzt auf ein ganzes Dutzend gebracht, und einer neuen schmachvollen Liebe, die ihn ganz in ihre Netze gezogen hatte. Ihr Gegenstand war eine Frau von guter Familie, die aber nach und nach zur Halbwelt heruntergesunken war, zehn Jahre älter als er, den sie schon als Kind gekannt hatte. Ich berühre dieses Verhältniß nur, weil sich bei dieser Gelegenheit die Eigenthümlichkeit seiner Natur in besonders auffälliger Weise darlegen sollte, und es zum Ausgangspunkt seiner dramatischen Thätigkeit wurde. So sehr auch diese Leidenschaft sich ihn unterworfen hatte, so fühlte er doch wie noch nie das Unwürdige eines solchen Verhältnisses. Es war ein Gefühl des Hasses und der Liebe zugleich, was ihn für den Gegenstand der letzteren beseelte. Da er

ſich in Turin nicht von ihm loszureißen vermochte, hatte er wiederholt den Verſuch, zu entfliehen, gemacht, aber nach nur wenigen Tagen der Trennung mußte er immer wieder zu ihm zurück. Da faßte er den Entſchluß, ſeine Willenskraft auf die äußerſte Probe zu ſtellen und der Verſuchung in's Antlitz zu trotzen. Seine Wohnung lag der der Geliebten grade gegenüber. Er nahm ſich vor, ſie von ſeinem Fenſter kommen und gehen zu ſehen, ſie und von ihr ſprechen zu hören und allen dieſen und anderen Verlockungen gleichwohl zu widerſtehen. Der Kampf war ein furchtbarer. Er ließ ſich feſt an den Stuhl binden, er ſchnitt ſich das Haar ab, um am Ausgehen behindert zu ſein; er ſuchte in aller Weiſe auf andere Gedanken zu kommen. — So entſtand denn ſein erſtes Sonett. Ein früheſter dramatiſcher Verſuch, den er vor einiger Zeit am Krankenbette ſeiner ſchönen Verſucherin niedergekritzelt hatte, ward ebenfalls wieder hervorgeſucht. Derſelbe behandelte das Liebesverhältniß zwiſchen Antonius und Cleopatra. Er bedachte die Aehnlichkeit ſeiner Lage; der Geiſt der Dichtung kam über ihn; er weckte das in ihm ſchlummernde Talent. Er ſchrieb ſeine Cleopatra, die erſte ſeiner Tragödien mitten aus dem Sturm und Kampf ſeines Herzens heraus. Die Göttin des Ruhms trat an die Stelle der Liebe. Er ſetzte ſich mit den erſten literariſchen Größen Italiens in Verbindung. Er erbat ihr Urtheil und ihren Rath. Er blickte ſchon ſelbſt wieder mit Spott auf ſeine Dichtung herab, zu der er ein ſatiriſches Nachſpiel ſchrieb.

Alfieri war 27 Jahre alt, als er ſich nach dem Erfolg beider Stücke mit unerhörter Kühnheit die Aufgabe ſtellte, nicht ſowohl der Reformator der italieniſchen Bühne zu werden, denn er erkannte nichts darauf an, als vielmehr ſeiner Nation erſt eine tragiſche Bühne zu ſchaffen, er, der — wie er ſelbſt von ſich ſagt — „mit einem Charakter begabt war, entſchloſſen, unbezähmbar und trotzig, voll und überſtrömend von den Gefühlen der Liebe mit all ihrem Uebermaß in der eigenſinnigſten Verbindung mit einem bis zur Wuth geſteigerten Haß gegen jede Art der Vergewaltigung; mit einer ſchwachen, ſchwankenden Vorſtellung von den verſchiedenen franzöſiſchen Tragödien, die er vor Jahren geſehen, nie aber geleſen noch überdacht hatte; ohne jede Kenntniß der dramatiſchen Regeln, ja ſelbſt ohne die Fähigkeit, ſeine eigene Sprache gut gebrauchen und ſchreiben zu können und dies alles verhüllt von der Ver-

blendung des Eigendünkels oder vielmehr von einem unglaublichen Ungestüm, das ihn die Wahrheit nur selten suchen und hören ließ". Wohl rief ihm eine Stimme aus der Tiefe des Herzens zu, energischer, als die seiner wenigen wahren Freunde: „Um gut zu schreiben, mußt Du ja ganz von neuem beginnen, mußt wieder zum Kinde werden, um die Grammatik zu erlernen!" Ja, diese Stimme wurde so mächtig in ihm, daß er sich wirklich dieser harten Nothwendigkeit unterwarf. „Die Flamme des Ruhms leuchtete mir entgegen. Ich wollte die Schande meines ersten kläglichen Erfolgs von mir waschen und so faßte ich Muth, all' diesen Hemmungen und Widerständen zu begegnen und sie zu überwinden."

Zwei Umstände waren es, die ihn dabei unterstützten: der im Ganzen traurige Zustand der Bühne und der Glaube an die Kraft seiner aristokratischen Abstammung. Daß eine von großem Selbstgefühl beseelte Natur, ohne alle Anzeichen eines inneren Berufs, durch zufälligen äußeren Anstoß plötzlich in eine ihr bisher fremde Bahn gerissen wird, hier die höchsten Ziele erstrebt, nach der höchsten Palme des Ruhmes greift und Absicht und Wunsch dabei mit Talent und Beruf verwechselt, ist keineswegs selten. Daß aber auf diese Weise ein wahrhaft großes Talent, von dem sich bisher keine Spur gezeigt hatte, geweckt, durch eiserne Willenskraft und unabweisliche Leidenschaft, wenn auch in einseitiger Weise entwickelt und in kürzester Frist dem sich im schrankenlosen Selbstgefühle gesteckten Ziel wirklich zugeführt wird — steht vielleicht einzig da in der Entwicklungsgeschichte des poetischen Genies.

Alfieri warf sich mit seiner ganzen Willensenergie in das Studium der lateinischen Sprache. Er reiste nach Toscana, um sich zu entfranzösiren. Er studirte Cesarotti, der damals durch seine Theorie des Dramas und seine Ossianübersetzung großes Aufsehen erregte. Hatte er seine ersten Stücke zunächst in französischer Prosa geschrieben und dann metrisch in's Italienische übertragen, so schrieb er sie nun zuerst in toskanischer Prosa auf. Seine dramatischen Schöpfungen hatten überhaupt drei verschiedene Stadien zu durchlaufen: den Entwurf, die Ausführung in Prosa, bei der keiner der ihm zuströmenden Gedanken unterdrückt wurde, und die Versification, welche mit Sichtung und abrundender Anordnung der Gedanken und Charakterzüge verbunden war.

Auf dieſe Weiſe entſtand ſein Filippo, nach derſelben Novelle des St. Real, welcher auch Schiller in ſeinem Don Carlos gefolgt iſt; die Antigone, nach dem 12. Buch des Stobäus; der Polinice, zu dem er durch Aeſchylos und Racine angeregt wurde; der Agamemnone und der Oreſte unter dem Einfluſſe Seneca's; Don Garzia, nach Studien im Archiv von Florenz; La congiura de' Pazzi unter dem Eindruck der Schilderung Machiavelli's, der ihn auch zu den „Zwei Büchern von der Tyrannei" entflammt hatte; die Rosmunda und die Maria Stuarda, die letztere auf Veranlaſſung ſeiner neuen Geliebten, der Gräfin Louiſe von Stolberg, Conteſſa d'Albany, Gemahlin des engliſchen Thronprätendenten, des letzten der Stuart eine Liebe, die er für eine geläuterte hielt, weil der Makel des, wenn nicht phyſiſchen, ſo doch geiſtigen Ehebruchs trotz ſeines Abſcheues gegen die Toilettenkünſte der Franzöſinnen, ihm vielleicht nur als ein kleines, pikantes Schönheitspfläſterchen erſcheinen mochte. Allerdings war der Gemahl der Conteſſa ein Mann, den ſie weder lieben, noch achten konnte, und, von dem ſich zu trennen, die Kirche das einzige Hinderniß war. Auch wurde dieſes Verhältniß, wie es ſcheint, von Alfieri bis zu ſeinem Tode heilig gehalten, was von ihrer Seite wohl nicht ganz zu rühmen ſein dürfte. Er ſchreibt dieſer Liebe den wirkſamſten Einfluß auf ſeine Dichtung zu.

Schon im Jahre 1778 hatte er ſich dadurch aus der Abhängigkeit von der Regierung ſeines Landes befreit, daß er ſeine Liegenſchaften an ſeine Schweſter gegen ein Jahrgeld von nur 1400 florentiniſchen Zechinen abgetreten hatte. Um dieſelbe Zeit gelang es ihm auch, eine Trennung ſeiner Geliebten von ihrem ſie brutaliſirenden Gatten herbeizuführen, indem er ſie in ein Kloſter brachte, was ihm aber auch ſelbſt eine große Entſagung auferlegte.

Alfieri hatte urſprünglich die Abſicht, ein ganzes Dutzend Komödien zu ſchreiben (welche jetzt ziemlich fertig waren), ehe er an die Veröffentlichung derſelben durch den Druck gehen wollte. Die Lectüre der Merope des Maffei ließ ihn dieſen Plan jedoch überſchreiten. Es ergriff ihn nämlich darüber ein Unwille, daß man dieſe Tragödie nicht etwa für die beſte, die bis dahin in Italien geſchrieben worden, denn dafür galt ſie ihm auch, ſondern für die möglichſt beſte zu halten vermochte, die überhaupt geſchrieben wer-

den könnte. Der Stoff gewann sofort in seinem Geiste Gestalt. Er hatte bereits eine Uebung erlangt, die es gestattete, den Schöpfungsproceß, der sich sonst durch mehrere Jahre zog, abzukürzen und so entstand sowohl sie, wie der Saul. Die Thätigkeit der letzten Zeit war eine ganz enorme gewesen. Er hatte in 10 Monaten nicht weniger als 7 Tragödien aus der Prosaform in die metrische übertragen, zwei ganz fertig hergestellt und 14 verbessert. Diese lagen jetzt fertig vor ihm und seine Seele wurde von keinem geringen Stolze geschwellt. Er hatte wohl von Zeit zu Zeit eine oder die andere seiner Tragödien einem kleinen Kreise von Freunden und Kennern vorgetragen, ihr Urtheil eingeholt, zum Theil auch benutzt. Im Ganzen aber war ihm das eigene Gefühl die entscheidende Stimme. Nichtsdestoweniger zögerte er noch immer, damit an die Oeffentlichkeit hervorzutreten. Der Erfolg einer 1782 stattfindenden Aufführung seiner Antigone im Hause des Herzogs Grimaldi, vor einem Vereine von Liebhabern, er selbst spielte die Rolle des Creonte, wirkte endlich entscheidend. Im Anfang des folgenden Jahres erschienen seine 4 ersten Tragödien (Filippo, Antigone, Polinice und Virginia). Es fiel in die Zeit, da das Verhältniß zur Gräfin Albany, die jetzt wieder im Hause ihres Schwagers in Rom lebte, ihn diese Stadt zu verlassen zwang. Er gab noch 6 andere seiner Tragödien heraus. Im Uebrigen aber brach er, tief in seinem Herzen durch die Trennung von der Geliebten verwundet, seine dramatische Thätigkeit vollständig ab. Nur die Befreiung Amerika's entrang ihm noch eine größere Theilnahme, die sich in einer Reihe von Oden aussprach. Auch die Aufnahme, welche seine Tragödien gefunden, entsprach seinen hoch gespannten Erwartungen nicht. Der Brief Calsabigi's war das einzige Urtheil, das ihn befriedigte. Er nahm, wie er sagte, Veranlassung, sich in einer Antwort darauf, über die Gründe, die ihn geleitet, auszusprechen und gleichzeitig „all seinen unfähigen Beurtheilern zu zeigen, daß man Geschmack und Verständniß zum Kritisiren oder zu schweigen habe." Diese Aufregungen und Verstimmungen bewogen ihn endlich zu einer dritten Reise nach England und zwar einzig, um Pferde einzukaufen, denn die Leidenschaft für diese hatte ihn, weder während seiner dramatischen Thätigkeit, noch mitten in den Freuden und dem Tumulte der Liebe jemals verlassen, eben so wenig die aristokratische

Neigung, Aufsehen zu erregen und als Cavalier eine Rolle zu spielen. Mit einem Zuge von 14 Pferden kehrte er in die Heimath zurück. Er selbst berichtet den abenteuerlichen Zug über die Alpen mit dem Stolze auf eine Heldenthat.

Das Wiedersehen der Geliebten regte den poetischen Schaffensdrang in ihm sofort wieder an. Viel trugen wohl die Erfolge noch bei, die jetzt seine Stücke auf der Bühne errangen. Es entstanden Agide; Sofonisba, Mirra und die Tramelogedia Abele. Einen im Giornale di Pisa am 25. März 1785 erschienenen Brief von Melchior Cesarotti über des Dichters Ottavia, Timoleone und Merope beantwortete er ebendaselbst in seinen Note dell' autore. Eine briefliche Mittheilung der Gräfin Albany, welche in Paris Voltaire's Brutus gesehen und von der Darstellung entzückt war, regte ihn sofort zu zwei neuen Tragödien, Giunio Bruto (welche er Washington widmete) und Marco Bruto, an. „Brutus und Voltaire!" rief er aus. Ich werde ihn schreiben, ich, alle beide! und die Zeit wird beweisen, daß ein solcher Gegenstand weit eher mir, als einem Franzosen von plebejischer Herkunft gebührt, der sich 70 Jahre lang Voltaire, gentilhomme ordinaire du roi unterzeichnet hat." In Paris, wo er 1787 mit der Gräfin Albany wieder zusammentraf, verhandelte er mit Didot über eine neue Ausgabe seiner Werke, welche im folgenden Jahre erschien [1]). In diesem starb auch endlich der Gemahl der Gräfin Albany, das Hinderniß ihrer Vereinigung. Die Zeit war indeß stürmisch geworden. Alfieri war Zeuge von der Zerstörung der Bastille. Noch stand er auf der vollen Höhe seines Tyrannenhasses, so daß seine Begeisterung sich in einer dieses Ereigniß feiernden Ode aussprechen konnte. Allein der in dem Freiheitsapostel schlummernde Aristokrat wurde durch den weiteren Gang der Ereignisse unsanft geweckt. Dieser innere Widerspruch war es wahrscheinlich, was ihn so plötzlich, am 27. Mai 1790, seine Lebensgeschichte abbrechen ließ. Im April 1791 ging er mit seiner Freundin nach England. Der finanzielle

---

[1]) Diese enthält in 6 Bänden die 19 Tragödien des Dichters, die Briefe Calsabigi's und Cesarotti's, sowie die Antworten Alfieri's und endlich das Parere dell' autore su le presenti tragedie. Eine französische Uebersetzung von Petitot erschien 1802. — Einzelnes deutsch von Rehfues und Tscharer. Berl. 1801.

Bankerott des französischen Staates, welcher beider Vermögen in Mitleidenschaft zog, rief sie zwar bald wieder zurück. Die Gefangennahme des Königs ließ ihnen aber keine Ruhe mehr hier. Diese Republik war nicht die seine. Mit Mühe erlangte er Pässe zur Rückkehr nach seinem Vaterlande, doch nur mit Gefahr des Lebens gelang es ihm, der Stadt, die er nie recht geliebt, zu entkommen. Die Scene, die er an der Barrière zu bestehen hatte, ist von ihm in seiner wieder aufgenommenen Lebensgeschichte mit dramatischer Lebendigkeit geschildert worden. Nach Italien zurückgekehrt, wurde Florenz zum Wohnsitz erwählt. Hier schrieb der Tyrannenfeind vor allem die Vertheidigung Ludwig's XVI., dem einige Zeit später sein Misogallo folgte. Seine tragische Muse schien aber erschöpft. Nur noch einmal, 1798, unter dem Eindruck der Alceste des Euripides, raffte er sich empor, um diesen Gegenstand ebenfalls tragisch zu behandeln, was ihm in nicht ganz drei Monaten gelang. Auch noch sechs politische Komödien sollten entstehen. Mit ihrer Vollendung beschäftigt, ereilte ihn aber am 8. October 1803 der Tod. In Sta. Croce, wo er beerdigt liegt, ist ihm von der Gräfin Albany durch die Hand Canova's ein Denkmal errichtet worden.

Man wird nach Allem, was ich von Alfieri's Leben hier mittheilen konnte, in ihm nicht einen Dichter erwarten dürfen, der für seine Nation, seine Zeit, ja die Menschheit überhaupt, ein unverrückbares Maß für alle Dinge in sich aufzustellen, der der Prophet und Offenbarer der Menschenschicksale zu werden, fähig gewesen wäre. Dazu war seine Weltanschauung eine zu subjective und eingeschränkte, seine Natur eine zu einseitige, und trotz ihrer überquellenden Leidenschaft, trotz ihres flammenden Feuers eine zu karge. Seine Freiheitsidee war zu eng, um mit der Idee der Humanität zusammenfallen zu können. Dafür war er eine zu aristokratische Natur. Der Mensch ging für ihn eigentlich doch erst beim Edelmann an und nur das Talent machte für ihn eine Ausnahme. Auch legte er bei seinem Freiheitsgedanken das Gewicht zu einseitig auf die Rechte, zu wenig auf die Pflichten des Menschen. Daß er das Schicksal der Griechen verwarf, weil es mit dem alten Glauben auch die darauf mit beruhende tragische Bedeutung verloren hatte, ist gewiß nicht zu tadeln, wohl aber darf es als ein Mangel seiner tragischen Dichtung bezeichnet werden, daß er dafür nach keinem Ersatz suchte

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

daß ihm die Anschauung einer sittlichen Weltordnung, welche das Schicksal der Menschen bestimmt, und eben deshalb das Moment der äußeren Verknüpfung der Begebenheiten und ihr Eingreifen in die innere, so völlig vernachlässigte und fallen ließ. Ihm ist der Charakter des Menschen das allein Wesentliche. Aus ihm, aus der Verschiedenheit, aus den Gegensätzen der Charaktere entwickelt er fast ausschließlich seine tragischen Conflicte und deren Lösung. Daher auch das Gewissen bei ihm nur selten eine bedeutsame Rolle spielt. Nur im Saul hat er davon eine Ausnahme gemacht. Hier hat er den im Stoffe gegebenen Gegensatz des menschlichen Wollens und einer sittlichen Weltordnung doch einmal fest halten zu sollen geglaubt. Dem Schuldgefühl Saul's liegt doch etwas wie eine stärkere Regung des Gewissens zu Grunde. In Mirra führte er sogar wieder das griechische Fatum ein, aber nur, um die unnatürliche Leidenschaft der Tochter für den Vater einigermaßen haltbar und erträglich zu machen.

Es ist zwar kein Zweifel, daß auch auf dem von Alfieri beschrittenen Wege tragische Wirkungen erzielt werden können, doch werden sie denjenigen immer nachstehen, die aus Conflicten entwickelt sind, welche durch die sittliche Weltordnung mit herbeigeführt werden und durch sie ihre Lösung finden. Nur ihnen ist jene erschütternde, läuternde und erhebende Kraft eigen, die wir von allen neueren dramatischen Dichtern bei Shakespeare am vollkommensten und gewaltigsten, und zwar grade in denjenigen Stücken (Hamlet, Macbeth, Richard III., Lear) wirksam finden, in denen die sittliche Weltordnung, in denen die Macht des Gewissens, in bedeutender Weise hervortritt. Der Zweck, den Alfieri mit der Tragödie verband, den Menschen „frei, stark, edelmüthig, begeistert für alle Tugend, unduldsam gegen jede Gewalt, vaterlandsliebend, zum Kenner der eignen Rechte und in all seinen Leidenschaften glühend rechtssinnig, hochherzig zu machen", trifft — so hoch er gestellt ist — doch noch nicht recht die eigentliche Wirkung des Tragischen, daher das meiste davon auch ohne sie, durch andere Mittel erreicht werden kann. Alfieri betont auch hier zu wenig das Moment der Pflicht, vor Allem aber läßt er das der Selbstbescheidung, der Selbstbeschränkung, der Ehrfurcht ganz aus den Augen.

Bei seinem Streben nach Unabhängigkeit kann es nicht in

Verwunderung ſetzen, daß er ſich von den Regeln und Muſtern der Griechen und der Franzoſen möglichſt frei zu halten ſuchte. Er folgte den letzteren nicht in der Behandlung des Verſes, um deſſen dramatiſche Ausbildung er ſich große Verdienſte erwarb. Auch noch der Blankvers zwingt den Italienern mit ſeinen durchgehenden weiblichen Endungen eine große Monotonie auf. Alfieri ſuchte dies aber durch die Energie der dramatiſchen Accente und Rhythmen zu überwinden und hat in der That Großes darin erreicht. Doch hat die Gedrungenheit ſeiner Sprache nicht ſelten etwas Gewaltſames, und es fehlt dieſer Gewaltſamkeit an den zarteren Gegenſätzen, ſo daß auch ſie wieder eine gewiſſe Monotonie zeigt. Ein weiterer Fortſchritt lag darin, daß er ſich der Vertrauten, ſowie überhaupt aller Hülfsperſonen entledigte, deren die franzöſiſche Tragödie ſich bediente. Nur ging er auch hierbei zu weit, da er zugleich alle Epiſoden verbannte. Er reducirte den Begriff der Einheit der Handlung auf den der Einfachheit und glaubte, in dieſer nie weit genug gehen zu können. Er erſcheint hierdurch ungleich leerer und ärmer an Perſonen und Handlung als Aeſchylus mit ſeinen zwei und drei Schauſpielern, weil er den Chor und mit dem Schickſal auch die Orakel, Wahrſager und Boten verbannte. Seine Stücke beſtehen nur aus vier bis ſechs Perſonen, die, losgelöſt von den Bedingungen des äußeren Lebens, aus denen ſie mit hervorgingen, ganz nur auf die Verhältniſſe und die Beziehungen zu einander beſchränkt, ſich in ſtrenger plaſtiſcher Abgeſchloſſenheit und Iſolirung, ohne jeden Hintergrund, ohne alle maleriſche Perſpective und Stimmung darſtellen, was ohne Zweifel mit dem eingeſtandenen Mangel des Dichters an allem Sinn für das Leben der Farbe zuſammenhängt. Die hierdurch bedingte Armuth ſeiner Stücke an Handlung und die damit verbundene Leere mußte aber um ſo fühlbarer werden, weil er an der Eintheilung derſelben in fünf Acte feſthielt. Daher auch die von ihm erſtrebte Einfachheit oft nur eine ſcheinbare iſt. Wie bei ihm die Vertrauten nicht ſelten durch die Monologe erſetzt werden, die bei aller dramatiſchen Lebendigkeit den Zuſchauer zu dieſer Rolle verurtheilen, ſo kehren auch die Epiſoden bei ihm in einer andren Form wieder, inſofern er ſeine Hauptperſonen in Beziehungen und Verwicklungen bringt, welche keinen Fortſchritt der Handlung in ſich einſchließen, vielmehr einen Stillſtand bedingen, der um ſo

bemerklicher wird, je mehr er im Uebrigen dem Grundſatz huldigt, möglichſt raſch und energiſch in der Entwicklung vorzuſchreiten. Ich verweiſe für dieſes Alles nur auf einen Vergleich ſeines Filippo und ſeiner Maria Stuarda mit Schiller's Don Carlos und Marie Stuart, ſeiner Congiura de' Pazzi mit deſſen Verſchwörung des Fiesko, und ſeines Marco Bruto mit Shakeſpeare's Julius Cäſar.

Alfieri erkannte die Mängel ſeines Dramas auch ſelbſt. „Der Hauptfehler — heißt es in ſeinem Parere (V. S. 387) — den ich im Ueberblick meiner Tragödien erkenne, iſt die Einförmigkeit. Wer die Structur einer einzigen kennt, kennt ſie alle. Der erſte Act auf das Kürzeſte, der Held womöglich erſt im zweiten Acte erſcheinend, nirgend ein Zwiſchenfall, viel Dialog. Die vierten Acte unbedeutend. Hier und da Lücken in der Handlung, die der Dichter durch die Leidenſchaftlichkeit der Rede zu verdecken ſucht, die fünften Acte äußerſt kurz, von ſchnellſtem Verlauf, ganz Handlung und Schauſpiel; der Sterbende karg in Worten: Dies iſt in Kürze der Gang aller Stücke. Ein Anderer mag nun beurtheilen, ob dieſe Einförmigkeit in der Anordnung durch Mannichfaltigkeit des Gegenſtands, der einzelnen Charaktere und der Kataſtrophe genügend aufgewogen wird." Ein weiterer Fehler entſprang aus dem Umſtande, daß Alfieri ſich zu vielen ſeiner Dramen durch andere Dichtungen, die denſelben Gegenſtand behandelten, anregen ließ. Er glaubte zwar grade hierin ſeine Stärke zu zeigen. „Wenn man unter Erfindung — heißt es bei ihm — auch noch die Fähigkeit verſteht, das, was Andere bereits darſtellten, in ganz neuer Weiſe zur Erſcheinung zu bringen, ſo wage ich auch zu glauben, daß kein anderer Dichter erfinderiſcher war, als ich."

Allein ſein Freund Caluſo wußte ſehr wohl, warum er ihn ſchon frühe ermahnte, nie beim Schaffen eines Dramas das denſelben Gegenſtand behandelnde Werk eines anderen zu leſen, er fand ohne Zweifel, daß Alfieri, um überall originell zu erſcheinen, ſich nicht ſelten zu geſuchten Abweichungen verleiten ließ.

Was aber iſt es wohl dann, was bei all dieſen Mängeln den Dramen Alfieri's doch eine ſo große Wirkung und Bedeutung gab, daß man ihn nicht nur zu den erſten Dichtern ſeiner Nation, ſondern zu den bedeutenderen tragiſchen Dichtern überhaupt ſtellen konnte? Es iſt die Einſicht, die er, wenn auch gewiß nicht in das

Wesen des Tragischen, so doch in das des Dramatischen hatte. Alfieri's Sprache ist fast immer dramatisch, selbst wo sie rhetorisch wird; wie seine Scenen immer dramatisch bewegt erscheinen, selbst wo sie einen Stillstand der Handlung bedingen. Er kannte das Geheimniß der dramatischen Accente und Rhythmen, er besaß die Kunst, den Gedanken zum Ausdruck der Empfindung zu machen und in zusammenfassender Kürze die Gewalt des Ausdrucks zu finden, die in der außerordentlichen Erregbarkeit, in der wuchtigen Leidenschaftlichkeit seiner Natur und in der Energie seiner Willenskraft wurzelten. Leidenschaft und Willenskraft sind aber zwei der mächtigsten Hebel der tragischen Charakteristik und des hohen dramatischen Ausdrucks. Sie machen allein den tragischen Dichter zwar nicht, aber sie tragen außerordentlich dazu bei, ihn zu machen. Alfieri besaß sie in einem seltenen Grade. Sie täuschen, wie über die Enge und Kargheit seiner eigenen Natur, so über die der Gestalten, welche er schuf, und die er mit beiden ausstattete. Das, was die Schwäche seiner Tragödien bildet: die Armuth an Handlung, die Abstraction der Charakteristik, bildet auch ihre Stärke. Denn nur sie gestatteten ihm, seinen Gestalten die stylvolle Bedeutung zu geben, für welche bei einer reicheren Composition, bei einer größeren Mannichfaltigkeit der Beziehungen die Einseitigkeit und Kargheit seiner Natur, bei einer, wie Goethe es ausgedrückt hat, gewissen „Trockenheit der Einbildungskraft" nicht ausgereicht haben würde. Aber auch das, was man ihm noch poetisch als Schwäche und Fehler anrechnen muß, sein beschränktes Freiheitspathos, sein Tyrannenhaß, die ihn nicht selten zur einseitigen Auffassung der darzustellenden Begebenheiten und Charaktere, zu einer ganz ungleichen Vertheilung von Schatten und Licht verleiteten, hat ihm von seinen Landsleuten noch zum Vorzug angerechnet werden können. Alfieri ist der Apostel der italienischen Freiheit, des italienischen Patriotismus. Er hat vielleicht mehr als irgend ein anderer Schriftsteller zur national-politischen Erhebung und Befreiung seines Vaterlandes beigetragen, obschon er nur politisches Pathos besaß, und kein eigentlicher politischer Charakter war. Die Einseitigkeit dieses Pathos war diesen Wirkungen nur förderlich. Alfieri sollte es noch erleben, daß ein großer Theil der monarchischen Staaten Italiens sich in Republiken verwandelte, doch gewann er kein sympathisches Verhältniß dazu, weil

es unter französischem Einfluß geschah und die Gewaltherrschaft der Fremden dahinter stand. Zur selben Zeit, da der Freiheitsgeist, welcher Alfieri's Werke durchweht, in der Nation erst tiefere Wurzeln zu schlagen begann, hatte in ihm der Begriff der nationalen Freiheit schon eine bedeutende Wandlung erfahren.

Wie groß der Umschwung war, der sich in Italien unter den Einwirkungen der französischen Revolution und ihrer kriegerischen Erfolge in den Geistern vollzog, läßt sich am besten an der Wandlung eines Mannes, wie Abate Monti, erkennen, der hierin als der vollständigste Gegensatz zu Alfieri erscheint.

Vincenzo Monti[1]) wurde am 19. Februar 1754[2]) bei Fusignano im Ferrareſischen geboren. Seine erste Bildung empfing er im Seminar zu Faenza, wovon ihm der Name Abate verblieb, obschon er später den Stiftsanzug wieder ablegte. In Ferrara vollendete er seine Studien. 1778 nahm ihn der Cardinal Borgheſe mit sich nach Rom. Mit großer Erregbarkeit des Geistes und feinsinniger Anempfindung verband er ein ungewöhnliches poetisches Talent, welches er hauptsächlich unter dem Einflusse Vergil's und Dante's ausbildete. Schon früh zeichnete er sich durch einige größere Gedichte aus, so 1776 durch seine Visione d'Ezechiel und etwas später (1780) in Rom durch La belleza dell' universo, welches die Aufmerksamkeit des Duca Luigi Braschi Oresti, eines Neffen des Papstes Pius VI., erregte, der ihn als Privatsecretär in seine Dienste nahm. Hier schrieb er im Wetteifer mit Alfieri's Virginia und Antigone die Tragödien Aristodemo (1875) und Galcotta Manfredi. In welchem von Alfieri abweichenden Geiste, läßt sich aus seiner Bassvilliana erkennen, jenem berühmten Gedicht, welches die Ermordung des durch seine revolutionären Umtriebe mißliebigen französischen Gesandtschaftssecretärs Basseville durch den wider ihn aufgeregten Pöbel (13. Januar 1793) veranlaßte und in welchem er mit flammendem Eifer gegen den Geist der Revolution für das Königthum eintrat. Gleichwohl konnte derselbe Dichter

---

[1]) Seine Werke erschienen 1839 gesammelt in Mailand, 6 Bde. — Siehe über ihn Tipaldo, Biografie degli Ital. illustre etc. Ven. 1844.

[2]) Roux, Hist. de la littér. italienne contemp., Paris 1870, sagt den 17. Februar.

nur kurze Zeit ſpäter die von Begeiſterung für die revolutionäre Freiheit überſtrömenden und gegen das Papſtthum gerichteten Gedichte Il pericolo und La fantasma ſchreiben. Aus dieſem veränderten Geiſte ging auch ſeine dritte und bedeutendſte Tragödie Cajo Gracco hervor, welche 1799 in Paris, wohin er ſich nach der Schlacht bei Marengo vor den öſterreichiſch-ruſſiſchen Truppen geflüchtet hatte, entſtand, nachdem er nur kurz voher auch Suwarow wieder beſungen hatte. Dieſer leichten Erregbarkeit des Geiſtes und Wankelmüthigkeit des Charakters entſpricht es ferner, daß er nur kurze Zeit ſpäter ſeine Muſe in den Dienſt des franzöſiſchen Imperators ſtellte und nach der Rückkehr der Oeſterreicher auch wieder dieſe als Befreier feierte, als reuiger Sünder in den Schoß der von ihm einſt geſchmähten römiſchen Kirche zurückkehrte und am 13. October 1828 zu Mailand unter ihren Segnungen ſtarb. Auch hatte Monti ein deutliches Bewußtſein von all dieſen Schwankungen und ſeiner Unzuverläſſigkeit. „Ich ſchlage — ſchrieb er einmal an Ceſarotti — die pindariſche Saite für den Kaiſer Napoleon jetzt an. Die Regierung hat es befohlen und ich muß gehorchen. Gott gebe, daß die Liebe zum Vaterlande mich nicht zu unmäßiger Freiheit der Gedanken verleite und ich dem Helden die gebührende Ehre gebe, ohne an der Bürgerpflicht zum Verräther zu werden. Ich gehe einen Weg, auf dem der Wunſch der Nation nur wenig mit der Politik übereinſtimmt, und ich fürchte, mich in's Verderben zu ſtürzen. Der heilige Apollo ſtehe mir bei!"

Monti's allgemein poetiſches Talent war ungleich ſtärker, als ſein dramatiſches. Beſonders ſein Ariſtodemo iſt faſt alles derartigen Intereſſes baar. Sein Galeotto Manfredi iſt eine Eiferſuchtstragödie, deren weiblicher Othello Matilda Bentivoglio und deren Jago Zambrino heißt. Indeß iſt die Eiferſucht hier nicht ohne Grund. Manfredi, der Gemahl Matilda's, liebt die ſchöne Eliſa und Eliſa erwidert dieſe Liebe, ohne daß anfangs beide von der Liebe des Anderen wiſſen. Zambrino wirft nun ſeine Eiferſuchtsſaat in das Herz der Matilda. Auch nachdem die Liebenden ſich ihrer wechſelſeitigen Gefühle bewußt worden ſind, zeigen ſich beide zur Entſagung bereit. Es iſt die Verblendung Matilda's, welche den tragiſchen Ausgang herbeiführt, dem Manfredi zum Opfer fällt. — In Cajo Gracco führt der Dichter ſeinen Helden

mit Umstellung der historischen Thatsachen unmittelbar, doch in sehr wirksamer Weise, in die Katastrophe ein, indem er den bereits um Macht und Ansehen gekommenen Gracco in demselben Augenblicke nach Rom zurückkehren läßt, in welchem sein Schwager Scipio Emiliano durch den Volkstribun Fulvio heimlich ermordet wird. Dieser Mord bietet für die Gegenpartei die Handhabe, um Graeco, der sich der Volksgunst wieder bemächtigt, auf's Neue zu stürzen. Besonders die auf dem Forum spielenden Scenen, auf welche wohl Shakespeare eingewirkt hat, sind von großer dramatischer Kraft und volksthümlichem Leben. Die an der Leiche Scipio's gehaltene Rede des Consuls Opimio bringt die Entscheidung. Graceo wird in das Schicksal des Fulvio verflochten. Seine Mutter Cornelia reicht ihm zuletzt selber den Dolch, um sich der Rache der Adelspartei zu entziehen. — Das Pathos dieser Tragödie ist ungleich wärmer, als das des Alfieri, allein es fehlt ihr die gedrungene Geschlossenheit des Aufbaus, die dessen tragische Dichtungen auszeichnet. Dagegen ist es nöthig, das Verdienst Monti's um die Reinheit der Sprache und das Stylvolle ihrer Behandlung noch zu betonen.

Von den Dichtern, welche in diesem Zeitraum unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's für die tragische Bühne der Italiener schrieben, sind die Gebrüder Pindemonte noch die bedeutendsten. Von ihnen ist für uns der ältere, 1751 zu Verona geborene Giovanni, der wichtigere, schon weil er der fruchtbarere ist. Es liegen von ihm nicht weniger als vie. Bände Tragödien vor, welche 1804 erschienen und von denen der letzte Band auch einen Discorso sul teatro enthält. Er empfing seine Erziehung im Collegio de' Nobili zu Parma, trat dann in den Staatsdienst, bekleidete von 1788—89 die Stelle eines Podesta zu Brescia und schloß sich später der revolutionären Partei an. Gleich seine erste Tragödie I baccanali, (1774), hatte einen großen Erfolg. Dieser blieb ihm bis an's Ende seiner dramatischen Laufbahn treu. Er vereinigte außergewöhnliches Bühnentalent mit dramatischer Kraft und wußte seine Stücke sehr geschickt mit den Interessen und Tendenzen der Zeit zu verbinden. Am freiesten geschah das in seiner Tragödie Adelino e Roberto, welche 1799 zuerst unter dem Namen L'atto di fedo auf dem Theater zu Mailand mit dem außerordentlichsten Erfolge gegeben wurde. Sie war gegen die Priester und Priesterherrschaft gerichtet.

„Der Fehler des theatraliſch wirkſamen Stückes liegt — wie Klein es ausgedrückt hat — darin, daß ein hiſtoriſch und tragiſch angelegtes Drama in ein bürgerliches Familienſchauſpiel über- und in ein Spektakelſtück ausgeht."

Der im Jahre 1753 zu Verona geborene Ippolito Pindemonte iſt ungleich bedeutender in ſeinen lyriſchen und epiſchen Dichtungen als durch ſeine dramatiſche Thätigkeit. Er ſtudirte im Adelsſtifte zu Modena, bildete ſich dann noch weiter durch Reiſen aus, lernte in Paris Alfieri perſönlich kennen, und wurde von dieſem für die Freiheitsideen der Zeit begeiſtert, wovon er jedoch ſpäter wieder zurückkam. Er überſetzte die Berenice des Racine und ſchrieb einen Arminio, deſſen Held aber nicht der Befreier ſeines Vaterlandes, ſondern vielmehr der ſich die königliche Macht anmaßende Häuptling iſt. Auch hier iſt die fortgeſchrittene Bühnentechnik die hervortretendſte Eigenſchaft, doch iſt das zuweilen in's Rührende übergehende Pathos zugleich noch ein wärmeres, als das des Alfieridramas. Die Einflüſſe germaniſchen Geiſtes machen ſich hierin mit geltend, worauf der germaniſche Stoff auch ſchon hinweiſt.

XIV.

Die Tragödie des 19. Jahrhunderts.

Entſtehung einer neuen aufklärenden, ſentimentalen und romantiſchen Dichtung. — Begriff des Romantiſchen. — Gegenſätze darin. — Entſtehung einer italieniſchen Romantik. — Ugo Foscolo. — Die romantiſche Theorie: Giov. Torti und Ermes Visconti. — Politiſche Einflüſſe. — Die revolutionäre Entwicklung des nationalen Geiſtes. — Die Mailänder literariſchen Gruppen. Der Conciliatore und die Biblioteca italiana. — Silvio Pellico. — Aleſſandro Manzoni und das neue hiſtoriſche Drama. — Die Florentiner Schriftſtellergruppe. — Giov. Batt. Niccolini. — Carlo Marenco. — Francesco Benedetti; der Herzog Ventignano; Franc. Salfi; Tedaldi Fores; Chriſtoforis; Sabattini; Pieri. — Die neueſte Entwicklung. Die claſſiſchen Nachahmer und Ekletiker: Paolo Giacometti; Bologna; Battaglia; Zamboni; Morelli; Barattini. — Das idylliſche Drama des Leop. Marenco; das indiſche Drama des Gubernatis; das geiſtliche Drama des Gazzoletti und Cabianca. — Die philologiſch-naturaliſtiſche Richtung: Das pedantiſch-philologiſch-hiſtoriſche Drama: Bettoli; Barrili; Salmini. — Die romantiſch-naturaliſtiſchen Coloriſten: Cavalotti und Coſſa.

Die von England ausgehende ſenſualiſtiſche Philoſophie, welche zunächſt vorzüglich in Frankreich tiefere Wurzeln geſchlagen, aber auch auf

alle übrigen europäiſchen Staaten allmählich ihren Einfluß ausgeübt hat, wirkte, indem ſie die ſubjective Quelle aller menſchlichen Erkenntniß und die ſubjective Bedeutung dieſer letzteren immer mehr aufhellte, beſonders fördernd auf die Entwicklung der Subjectivität der einzelnen Individuen ein. Dieſe Entwicklung mußte eine doppelte Richtung einſchlagen, weil jene Einwirkung nicht auf das Gebiet des Verſtandeslebens, an das jene Philoſophie ſich zunächſt gewendet hatte, beſchränkt blieb, ſondern auch auf das des Gemüthes hinübergriff. Dies hatte zwei verſchiedene Erſcheinungen im Culturleben der Völker zur Folge: die Aufklärung und die Empfindſamkeit. Jene ſuchte die Subjectivität im Denken, dieſe die ſubjective Empfindung von jeder Feſſel zu befreien und in ihr ſeit lange verkümmertes Recht einzuſetzen. Sie hätten am liebſten keine anderen als die aus ihrer Natur fließenden Rechte mehr anerkannt. Dieſe beiden Richtungen machten ſich natürlich auch auf dem Gebiete der Phantaſie geltend, gingen aber hierbei mehr oder weniger in einander über. Wenn ſie ſich der Phantaſie oft nur als Mittel zu ihren Zwecken bedienten, ſo ſuchte ſich dieſe ihrer wohl auch zu ihrer eignen ſubjectiven Befreiung zu bemächtigen. Es trat ſo neben einer Poeſie der Aufklärung, die immer einen tendenziöſen Charakter hatte, eine Poeſie der Empfindſamkeit und eine neue romantiſche Poeſie hervor. Inzwiſchen beſtand dieſe wie die romantiſche Poeſie überhaupt keineswegs nur, wie man zuweilen zu glauben ſcheint, in der bloßen Regelloſigkeit, in der bloßen Willkür der Phantaſie, ſelbſt wenn dieſe die geiſtvollſte wäre, oder in bloßer Phantaſtik, ſondern auch ſie blieb, wie alle Poeſie, den allgemeinſten Forderungen der Kunſt unterworfen, d. h. ſie hatte eben nicht blos die Phantaſie, ſondern zugleich Verſtand und Gemüth, beſonders aber das letzte, inſofern es die eigentliche Quelle und Wurzel der Subjectivität des Geiſtes iſt, zu befriedigen. Weder das Phantaſtiſche, noch das Wunderbare, ſind daher an ſich ſchon entſcheidende Merkmale des Romantiſchen, das keineswegs erſt zu dieſer Zeit in's Leben trat, noch ein ausſchließliches Product des modernen Geiſtes iſt, ſondern durch dieſen nur eine andere Form, einen andern Inhalt erhielt, im Weſentlichen aber in der geiſtigen Natur der germaniſchen Völker wurzelt; ſich aber natürlich um ſo reicher und bedeutender entfalten konnte, je mehr das ſubjective

Leben, aus dem es entsprang, zur Entwicklung gelangte. Wohl ist das Romantische vielfach mit dem Phantastischen und Wunderbaren verbunden, wohl mag beides in dieser Verbindung seine höchste Blüthe finden, doch ist diese Verbindung dem Romantischen ebensowenig nothwendig, als das Phantastische und Wunderbare von der klassischen Kunst und Dichtung ausgeschlossen sind. Aeschylos, Sophokles und Euripides haben sich des Wunderbaren so gut wie die romantischen Dichter bedient und Aristophanes hat es noch mit dem Phantastischen verbunden. Umgekehrt fehlt es der Dichtung, die man romantisch nennt, keineswegs an Werken, welche das Wunderbare und Phantastische von sich ausgeschlossen haben.

Der Begriff des Romantischen hat von der sogenannten Schule der Romantiker eine Einengung erfahren, welche im Widerspruch steht mit der Anwendung, welche sowohl im gewöhnlichen Leben, als von dem Literarhistoriker von diesem Begriffe gemacht wird. Dies hat zu einer Trübung und Unsicherheit desselben geführt, so daß er den Erscheinungen, von denen er ursprünglich abgeleitet worden, nicht mehr entspricht. Wenn man jedoch jedem Einzelnen das Recht zugestehen wollte, die Begriffe sich willkürlich auszulegen und anzuwenden, so würde zuletzt eine Verständigung gar nicht mehr möglich sein. Andrerseits wird man aber um die Fortbildung eines Begriffs auch wieder so lange bemüht sein müssen, bis er alle unter ihn fallenden Erscheinungen vollständig umfaßt. Wer unter dem Romantischen nur das Wunderbare und Phantastische versteht, wer dieses zum unerläßlichen Merkmal desselben macht, wird eine Menge Erscheinungen davon ausschließen, die man im gewöhnlichen Leben wie in den wissenschaftlichen Werken mit diesem Namen bezeichnet und die insbesondere nicht unter den Begriff des Classischen fallen.

Das Wunderbare und das Phantastische gehören nur insofern in das Gebiet des Romantischen, als ihre Erscheinungen zugleich auf das Gemüth bezogen sind und eine befreiende Wirkung auf dieses ausüben. Weil aber erst dieses letztere ein entscheidendes Merkmal dafür ist, wird auch jede andere Darstellung, welche die Phantasie in lebhafter Weise in's Spiel setzt, erst dadurch romantisch werden, daß sie ebenfalls in solcher Art auf das Gemüth wirkt. Daher Shakespeare und Calderon, welche dies überall thun, selbst da noch

romantiſche Dichter bleiben, wo ſie das Wunderbare von ihrer Darſtellung ausſchließen, wie z. B. erſterer in Heinrich IV. Nur deshalb können Manzoni und ſelbſt Victor Hugo mit zu den romantiſchen Dichtern gerechnet werden. Aus gleichem Grunde wird man aber auch Goethe's Götz von Berlichingen und Schiller's Räuber ſchon zu den romantiſchen Dichtungen zählen müſſen. Es iſt daher unrichtig, zu glauben, daß die katholiſirende und die mittelalterliche Tendenz ein entſcheidendes Merkmal für das Romantiſche ſei. Allerdings entlehnt die Romantik ihre Stoffe mit Vorliebe dem Mittelalter, weil in dieſem der romantiſche Geiſt vielfach lebendig war und die Ferne der Zeit der Phantaſie ein freieres Spiel geſtattet, indem ſie dieſelbe den bindenden Bedingungen der eignen Zeit enthebt. Die Ferne, daher auch das Jenſeit, iſt der romantiſchen Darſtellung, welche die Phantaſie gern durch einen größeren Reichthum der Beziehungen in's Spiel ſetzt, überhaupt günſtig, weil ſie gleichſam eine unendliche Perſpective in dieſe eröffnet, im Gegenſatz zu der claſſiſchen Darſtellungsweiſe, die ihren Gegenſtand nicht in der Mannigfaltigkeit ſeiner Beziehungen, alſo nicht ſtimmungsvoll oder maleriſch, ſondern ſo viel als möglich von dieſer Beziehung losgelöſt, frei und ohne Hintergrund, nur um ſeiner ſelbſt willen, d. i. alſo plaſtiſch, darzuſtellen liebt. Der Glaube muß im Romantiſchen natürlich eine große Rolle ſpielen, doch nur inſofern er eine der mächtigſten Erſcheinungen des Gemüthslebens iſt. Gleichwohl iſt grade der orthodoxe Kirchenglaube für die Entwicklung des Romantiſchen mehr eine Feſſel als ein Hebel geweſen, weil deſſen Satzungen der freien Entfaltung der Subjectivität des Geiſtes hinderlich ſind, daher auch die Wirkungen der katholiſchen Romantik des ſpaniſchen Dramas weit kühlere, engere, ſtimmungsloſere ſind, als die des romantiſchen Dramas des proteſtantiſchen Shakeſpeare. Jenes erſcheint minder tief und minder mannigfaltig auf das Gemüth als dieſes bezogen, es eröffnet daher eine ungleich geringere Perſpective der Beziehungen, wodurch es auch minder ſtimmungsvoll iſt. Hiermit ſtimmt überein, daß es nicht die ſpaniſche Dichtung war, welche in Frankreich, Italien und Deutſchland trotz ihrem langen Einfluß auf dieſe Länder daſelbſt eine eigene, nationale romantiſche Dichtung in's Leben rief, ſondern dies erſt der germaniſchen, nordiſchen, und ganz beſonders der Shakeſpeare'ſchen

Dichtung vorbehalten geblieben ist. Wohl haben die Spanier später ebenfalls auf die sogenannte romantische Schule einen großen Einfluß mit ausgeübt, doch außer, daß diese Schule schon eine Romantik in Deutschland vorfand, waren die Einwirkungen Shakespeare's auf sie auch immer noch größere. Ja der bedeutendste Dramatiker dieser Schule, Kleist, erscheint von den Spaniern nur wenig beeinflußt.

Beruht demnach die Romantik wesentlich auf der Entwicklung des subjectiven Geistes in seiner Totalität, mit besonderer Beziehung der Phantasie auf das Gemüth, so wird sie auch ebenso verschiedene Formen annehmen können, als dies der verschiedenen Natur der geistigen Subjectivität einer Zeit, eines Volkes, ja ihrer Individuen entspricht. Woraus sich erklärt, daß die Romantik einer und derselben Zeit bei verschiedenen Völkern und Nationen eine wesentlich andere Gestalt gewinnen konnte, wie zu Ausgang des 16. Jahrhunderts die katholische, noch unmittelbar dem Geiste des Mittelalters entsprungene Romantik der Spanier, und die protestantische, dem Geiste des Mittelalters völlig abgewendete Romantik der Engländer. Daher es auch wieder nicht Wunder nehmen kann, zwei Jahrhunderte später zu sehen, daß die Romantik der Deutschen und Italiener gleichzeitig ganz entgegengesetzte Erscheinungen darbot, daß sie dort in den Werken der sogenannten romantischen Schule zum Theil eine katholisirende, dem Geiste des Mittelalters zugewandte Richtung nahm, hier dagegen zum Theil einen revolutionären, ganz nur vom Geiste der Neuzeit bewegten Charakter gewann. Eben so erklärlich ist es nun auch, daß sowohl hier wie dort in den Erscheinungen der Romantik wieder individuelle Gegensätze und durch sie bedingte Richtungen hervortreten.

Die italienische neue Romantik wird gewöhnlich auf die Uebersetzung des Ossian von Cesarotti zurückgeführt, Ugo Foscolo aber als derjenige bezeichnet, in dem sie zuerst eine nationale Bedeutung gewann.

Ugo Foscolo [1]) ward am 26. Januar 1776 auf der Insel

[1]) Giuseppe Pecchio, Vita di Ugo Foscolo, Lugano 1833. — Carrer, vita etc. Ven. 1842. — Prose e poesie edite e inedite di Ugo Foscolo. Ven. 1842, sowie später Fir. 1851, und Mil. 1875. Siehe auch Klein, a. a. O. VII. S. 88.

Zante, wo sein Vater, den er sehr zeitig verlor, venetianischer Gouverneur war, geboren. Er genoß seine Bildung zuerst in Spalato, später bezog er die Universität zu Padua, wo Cesarotti zu seinen Lehrern gehörte. Sein feuriger Geist sog mit Begier die romantische Welt Ossian's, nicht minder aber auch die in der Zeit liegenden patriotischen und revolutionären Ideen in sich ein. Wie die meisten von diesen ergriffenen Jünglinge seiner Nation sah er zunächst in Napoleon nur den Landsmann und den Befreier Italiens, als welchen er ihn auch in einer Ode besang. Zu dieser Zeit war er auch mit dem damals gleichgesinnten Monti befreundet, mit dem er jedoch später zerfiel, obschon auch er eine geistige Metamorphose durchlief. Die Abtretung Venedigs an Oesterreich machte ihn zu einem erbitterten Gegner des Corsen. Er schrieb nicht nur, er kämpfte auch mit den Waffen für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes. Nach der Schlacht von Marengo trat er aber aus der cisalpinischen Legion, in der er unter Massena gefochten. Inzwischen war er immer zugleich poetisch thätig gewesen. Schon 1796 hatte er seine Lettere di due amanti unabhängig von Goethe's Werther, unmittelbar aus eignen, dem Goethe'schen Verhältnisse zu Charlotte Kestner außerordentlich ähnlichen Erlebnissen, geschrieben. Den Goethe'schen Werther las er erst später. Doch veranlaßte ihn dieser zu einer Ueberarbeitung des Romans, der erst jetzt die Briefform gewann und 1802 unter dem Titel Ultime lettere di Jacopo Ortis [1]) im Drucke erschien. Der Erfolg war ein sensationeller. Foscolo führte damit die weltschmerzliche Stimmung ein, in der sich die schöngeistige italienische Literatur des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe bewegte und sich wohl selber beliebäugelte. Sie wurde durch sein berühmtes Gedicht I sepolcri (1807) noch weiter gefördert. Es war von Gray's „Elegie auf einem Kirchhofe" angeregt worden, nachdem ihn Ippolito Pindemonte mit einem ähnlichen Gedicht schon vorausgegangen war. In diesen Gedichten, in seinem Inno alle Grazie (1810), in seiner Antrittsrede Dell' origine e dell' uffizio delle Letteratura, als Universitätsprofessor zu Pavia (eine Stellung, in die er 1808 eintrat, die er aber noch in demselben Jahre wieder aufgeben mußte, weil die

[1]) Deutsch von Lautsch 2. A. Leipzig 1847, und Seubert, ebendas. 1870.

Lehrstühle der Poesie und Beredsamkeit zu Pavia, Padua und Bologna aufgehoben wurden), nicht aber in seinen Dramen Ajace (1811) Tieste und Ricciarda (1813) liegt die Stärke und Bedeutung dieses Dichters.

Die Wiederherstellung der österreichischen Herrschaft in Italien nöthigte denselben zur Flucht; zuerst nach der Schweiz, dann nach England. Schon immer hatte er sein Leben zwischen poetischer und patriotischer Thätigkeit, und zwischen Lebens- und Sinnengenuß getheilt. In England wurde er in den Strudel der großen Welt und durch ihn mehr und mehr in letzteren gerissen. Seine Productivität fing an, sich zu erschöpfen, und doch drängte ihn das Bedürfniß immer mehr zu ihr hin. Auf eine kurze Zeit des Glanzes, folgte eine andre der Entbehrung. Doch nahm sich die englische Aristokratie endlich doch wieder ihres Schoßkindes an. Am 10. October 1827, nach längerer Kränklichkeit, in Turnham Green bei London beschloß dieser Dichter sein Leben.

Als Dramatiker stand Foscolo unter dem Einflusse Alfieri's und Monti's, jedoch herrschte der des ersteren bei ihm vor. Romantischer Geist machte sich nur entschiedener in seiner Ricciarda geltend, vielleicht schon mit unter der Einwirkung der Byron'schen Dichtung. Aber auch in ihr hielt er noch an der Einfachheit einer nur fünf Personen umfassenden Handlung fest. Das Romantische spricht sich darin vornehmlich in der grellen, doch stimmungsvollen Beleuchtung der Situation und in der verstärkten Affecterregung aus. Bruder-, Gatten-, Kindesmord, womöglich mit Blutschande verbunden, oder doch hart an sie streifend, sind die bevorzugten Themen der romantischen Dramen der Italiener. Die tragische Wirkung besteht hauptsächlich in der marternden Vorbereitung, in der quälerisch spannenden Verzögerung einer entsetzlichen Katastrophe, welche den Zuschauer zwischen Hoffnung und Furcht hin und her wirft. Zwischen den Haß zweier Brüder tritt hier die Liebe der Kinder, die aber jenem, wenn auch nur einseitig, zum Opfer fällt. Guelfo ersticht seine Tochter Ricciarda und, nachdem dies geschehen, sich selbst. Guido, der Geliebte Ricciarda's, kommt mit einer leichten Verwundung davon und hält es für klüger, am Leben zu bleiben.

Wichtiger als die unmittelbaren Einwirkungen Foscolo's auf

die Entwicklung der italieniſchen Tragödie war die mittelbare, welche er auf die Entwicklung einer romantiſchen Schule im Gegenſatze zu der damals hauptſächlich durch Monti vertretenen claſſiſchen überhaupt ausübte. Im Jahre 1818 ſtellten zwei junge talentvolle Männer, Giovanni Torti und Ermes Visconti, eine Theorie des nationalen Romanticismus auf, welche von der Gegenpartei nicht ohne Anfechtung blieb, von einem ihrer geiſtvollſten Anhänger, Paride Zajatti jedoch, welcher der neuen Anſchauungsweiſe zuneigte, auch eine umſichtige Würdigung erfuhr. Mailand wurde zunächſt der literariſche Mittelpunkt des Kampfes beider Parteien. Hier trat im Jahre 1819 das Journal Il conciliatore als Organ der romantiſchen Schule, deſſen Begründer Silvio Pellico und deſſen bedeutendſte Mitarbeiter, unter anderen Manzoni, Romagneſi, Gioja, Pecchio, Sismondi, Ermes Visconti, Berchet waren, der ſchon 1816 begründeten Zeitſchrift der claſſiſchen Partei, der Biblioteca italiana, deren Redacteur Acerbi war und zu deren Mitarbeitern, außer Monti, der Graf Pertieari, der Cavaliere Londonio, Gherardini, Antonio Ceſari und Zajatti gehörten. Dieſe literariſchen Parteien ſtanden aber ſchon deshalb in einem beſtimmten Zuſammenhange mit den geheimen politiſchen Geſellſchaften, die damals über ganz Italien verbreitet waren, weil einzelne ihrer Mitglieder auch zu dieſen gehörten. Der Sieg der Reaction war ein ſo vollſtändiger geweſen und ihre Herrſchaft eine ſo ſtrenge, daß der Patriotismus und der Freiheitstrieb zur Verſchwörung getrieben wurden und eine öffentliche Aeußerung derſelben nur noch im Gewande der poetiſchen Umkleidung möglich war. Was die Reaction in ihren Erfolgen begünſtigt hatte, war der Umſtand, daß nur die Kreiſe des Adels und der Gelehrten von den patriotiſchen und revolutionären Ideen bisher ergriffen worden, dieſe aber noch nicht in die Maſſe des Volkes gedrungen waren.

Von jenen Geheimbünden war der der Carbonari der weitaus bedeutendſte. Er hatte urſprünglich eine myſtiſch-religiöſe Grundlage. Nachdem er aber auch vom Papſt und der Geiſtlichkeit mit verfolgt wurde, nahm er einen demokratiſchen, rationaliſtiſchen Charakter an, was einen Gegenbund in's Leben rief, der die Intereſſen des Papſtthums verfocht und für die weltliche und geiſtliche Herrſchaft der Kirche eintrat. Beide zerfielen wieder in be-

ſtimmte Parteien, welche theils durch die verſchiedenen zwiſchen den gemäßigten und extremen Anſchauungen liegenden Abſtufungen, theils durch die Verſchiedenheit der Intereſſen der verſchiedenen Staaten Italiens hervorgerufen worden waren. Trotz der hierdurch bedingten Gegenſätze kamen ſie aber alle in dem Haſſe gegen die Fremdherrſchaft und in dem Verlangen, dieſe von ſich abzuwerfen, überein.

Der Conciliatore wurde ſchon 1820 wieder unterdrückt und viele ſeiner Mitarbeiter wegen Verdachts hochverrätheriſcher Umtriebe eingezogen und zu mehr oder minder großen Strafen, zum Theil ganz unſchuldig, verurtheilt. Von ihnen iſt für die vorliegende Geſchichte einzig Silvio Pellico von einiger Wichtigkeit.

Silvio Pellico[1]) wurde am 24. Juni 1789 zu Saluzzo geboren. Der verdiente Dichter Onorato Pellico war ſein Vater. Politiſchen Verfolgungen zu entgehen, hatte ſich dieſer kurz nach der Geburt jenes Sohnes nach Pignerolles gewendet, wo Silvio ſeine erſte Erziehung vom Abate Manarelli empfing. Silvio ſog alſo ſchon früh freiſinnige, patriotiſche Ideen ein, doch auch an religiöſen Eindrücken fehlte es nicht. Ebenſowenig an poetiſchen und zwar dramatiſchen Anregungen, da ſein Vater es als einen fördernden Theil des Unterrichts ſeiner Söhne betrachtete, ſie Bruchſtücke von Schauſpielen auswendig lernen zu laſſen. Eine mächtige Anregung erhielt ſeine Phantaſie durch die Geſchichte der eiſernen Maske, die zum Theil hier geſpielt hatte und die ihm ſein Vater gelegentlich eines Beſuchs der Staatsgefängniſſe erzählte. Schon mit 10 Jahren ſchrieb er eine Tragödie, deren Stoff der Ceſarotti'ſchen Ueberſetzung Oſſian's entnommen war, die alſo ebenfalls ſchon ſehr früh einen mächtigen Eindruck auf ihn ausgeübt hatte. Mit 16 Jahren wurde er von einem Verwandten für längere Zeit mit nach Lyon genommen, wo er ſich literariſchen Studien widmete. Nach vierjährigem Aufenthalte daſelbſt kehrte er nach Mailand zurück, wohin ſein Vater durch die politiſchen Veränderungen zurückgerufen worden war und eine Anſtellung im Kriegs-

[1]) Chiala, Vita di Silv. Pellico (Fir. 1852). Giorgio Briano, Vita etc. (Torino 1854). Bourdon, Silv. Pellico sa vie et sa mort. 6. Edit. (Paris 1875). Opere di S. P. (Padua 1831, Turin 1837). Auch die Wagner'ſche Ausgabe, Leipzig 1834, deutſch von Kannegießer.

miniſterium erhalten hatte. Auch Silvio erhielt die Stelle eines Profeſſors am Militärwaiſenhauſe. Er trat jetzt in engen Verkehr mit Monti und Foscolo, die ſich noch nicht gegneriſch gegenüber ſtanden. Zu dieſer Zeit ſah er auf einem kleinen Theater die ſpäter ſo berühmte Schauſpielerin Carlotta Marchionni als ein noch zartes und bleiches Mädchen ſpielen. Der Eindruck war gleichwohl ſo mächtig, daß er ſich, wie er ſagt, dabei Dante's Francesca da Rimini erinnert habe und ihm die Idee gekommen ſei, dieſen Stoff in einer Tragödie zu bearbeiten, deren Ruhm jene Darſtellerin ſpäter durch ganz Italien trug. Ich glaube jedoch, daß Foscolo's Tieste wohl auch darauf eingewirkt hat, da ſeine Francesca zu dieſem in einem gewiſſen Gegenſatze ſteht. Auch Monti's Galeotto Manfredi enthält verwandte Verhältniſſe.

Man erzählt eine Anekdote, nach welcher Pellico ſeine Francesca dem Foscolo zum Leſen gegeben und dieſer ihm gerathen haben ſoll, ſie in's Feuer zu werfen, wogegen eine andere Tragödie deſſelben, Laodicaea, von ihm ſehr hoch geſtellt worden ſei. Pellico habe jedoch die letztere in's Feuer geworfen, die Francesca zu ſeinem ewigen Ruhm aber zur Aufführung gebracht. Pellico ſelbſt widerſpricht dieſer Nachricht durch die ausdrückliche Erklärung, daß er nie eine Laodicaea geſchrieben habe, wohl aber einen Laodamio, der aber Manuſcript geblieben ſei. Bei dem Grafen Porro Lambertenghi, in deſſen Haus er inzwiſchen als Erzieher getreten war, lernte er allmählich die berühmteſten Männer der Zeit, Volta, Manzoni, Chioja, Lodovico di Breme, A. W. Schlegel, Thorwaldſen, Brougham, Davis und Byron, kennen. Beſonders dieſer übte auf ihn und ſeine Dramen eine tiefe und was die letzteren betrifft, eine wie ich glaube, verhängnißvolle Wirkung aus. 1819 trat Pellico, wie ſchon berührt, an die Spitze des Conciliatore. Schon vorher mußte er der Behörde aber verdächtig geworden ſein, da man dem Erſcheinen ſeiner zweiten Tragödie Eufemio da Meſſina große Schwierigkeiten in den Weg legte und allerlei gefährliche Beziehungen in ihr witterte. Der Druck wurde ſchließlich nur unter der Bedingung erlaubt, daß ſie nie zur Aufführung gelangen dürfe. Pellico erklärt übrigens ausdrücklich, daß ſowohl dieſe Dichtung, wie auch der Conte di Carmagnola Manzoni's keinerlei Einfluß von der Zeitſchrift Il Conciliatore erfuhren, der überhaupt,

wie schon sein Name sagt, eine vermittelnde Tendenz hatte, und sich die Aufgabe stellte, den Glauben mit der Vernunft, das Schöne mit dem Wahren zu versöhnen. Am 13. October 1820 wurde Silvio Pellico unter nichtigem Vorwand gefänglich eingezogen und nachdem er zwei Jahre unter den Bleidächern Venedigs geschmachtet hatte, ohne genügenden Grund zum Tode verurtheilt; nur durch die Zwischenkunft der Kaiserin aber zu 15jähriger Haft auf dem Spielberge begnadigt, welche durch dieselbe Vermittlung noch abgekürzt und am 1. August 1830 aufgehoben ward.

Pellico hatte unter den Bleidächern Venedigs die beiden Tragödien Ester d'Engaddi und Iginia d'Asti, sowie 1823 auf dem Spielberge die Tragödie Leoniero da Dertona gedichtet. Auch einige Gesänge waren hier noch entstanden. Später schwieg seine Muse, doch nur, weil ihr auf's Grausamste alle Mittel, die Gedanken festzuhalten, entzogen wurden. Gleich nach seiner Befreiung veröffentlichte er jene beiden ersten Tragödien durch den Druck. 1832 folgte seine Leoniero, sowie Gismonda da Mendriso und Erodias; 1833 sein Tommaso Moro und I miei prigioni, deren Veröffentlichung ihm nur erst nach Ueberwindung der größten Schwierigkeiten bewilligt worden war. Man hatte die Gefahr dieses Buches geahnt, welches durch die einfache, aber darum um so ergreifendere Wahrheit der Schilderung gewiß nicht wenig zum Sturze der österreichischen Herrschaft in Italien beigetragen hat. 1834 veröffentlichte er noch sein Buch Dei doveri degli uomini und 1837 seine lyrischen Dichtungen. Von diesem Jahre an, in dem ihm der Tod die Mutter entriß, hat er kein Werk mehr veröffentlicht, obschon er in stiller Zurückgezogenheit noch zwei Dramen entwarf. Auch gerieth er bald in Vergessenheit. Der Ueberschätzung seiner Werke war nur zu bald eine zu große Unterschätzung gefolgt. Klein hatte Recht, sich dem absprechenden Urtheile Ruth's „Pellico war kein starker Geist und wäre ohne seine Prigioni wohl nie aus dem Dunkel der Unbedeutendheit herausgetreten", zu widersetzen. Die Thatsachen selbst widerlegen es. Pellico hatte schon vor seiner Verhaftung hierzu eine viel zu bedeutende Rolle gespielt. Wahr aber ist, daß er auch schon in seinem zweiten, vor dieser Katastrophe geschriebenen Drama weit hinter seinem ersten zurückblieb. Hauptsächlich aber doch deshalb, weil er darin eine andere und

falſche Richtung einſchlug, das Bedeutende im Ungeheuren ſuchte und dabei ſeine poetiſche und dramatiſche Kraft allerdings überſpannte. Doch wenn auch von all ſeinen Dramen nur die einzige Francesca da Rimini eine Dauer verdient, ſo iſt ſie doch allein ſchon genug, ihm eine Stelle unter den tragiſchen Dichtern der Italiener zu ſichern. Sie iſt beſonders dadurch ausgezeichnet, daß ſie faſt alle vor ihm geſchriebenen Tragödien derſelben an Wärme und Schönheitsgefühl übertrifft.

Pellico folgte hier, wie in ſeinem Euſemio und ſeiner Eſter in der äußern Form noch den von Alfieri gegebenen Muſtern. Erſt ſeine ſpäteren Stücke, vielleicht angeregt von Manzoni, wurden figurenreicher. Aber die Abſtraction Alfieri's iſt in ſeiner Franceſca verſchwunden. Hier iſt alles von warmem Leben erfüllt, von dem der ſinnliche Reiz nicht ausgeſchloſſen, wohl aber geadelt iſt. Es ſind nur edlere Naturen, denen wir in dieſem Stücke begegnen, deſſen Tragik nur aus edleren Leidenſchaften entwickelt iſt. Beſonders hat der Dichter ſeine Heldin zu heben geſucht, die mehr als Märtyrerin der Liebe, denn als Verbrecherin an den Geſetzen der Ehe und Keuſchheit untergeht. Ihre Schuld beſteht urſprünglich nur darin, daß ſie auf Wunſch ihres Vaters mit einer, wie ſie glaubt, ungekannten und unerwiderten Liebe im Herzen, einem zwar von ihr hochgeachteten aber ungeliebten Manne die Hand gereicht hat. Dies wird noch dadurch gemildert, daß ſie jene Liebe zu fliehen hatte, weil der Geliebte ihren Bruder im Kampfe erſchlug und ſie dieſelbe in den Pflichten der Ehe allmählich ganz zu erſticken gehofft. Grade dies wird aber verhängnißvoll, weil der Geliebte der Bruder ihres Gatten iſt, und obſchon bei ihrer Vermählung noch fern, mit der leidenſchaftlichſten Liebe für ſie im Herzen, in das Haus des letzteren zurückgekehrt, um ſie dort ungeahnt als Gattin deſſelben zu finden. Jetzt wird der innere Kampf auch noch zu einem äußeren für ſie, in dem ſie erliegt, inſofern ſie dem Geliebten das Gefühl ihres Herzens endlich geſteht, zwar zur Entſagung bereit iſt, aber das über ſie hereinbrechende Verhängniß nicht mehr abzuwenden vermag. Ohne von ihrer weiblichen Reinheit und Würde verloren zu haben, geht ſie darin mit dem Geliebten nun unter.

Ich weiß ſehr wohl, daß auch dieſes Stück, beſonders neuer-

dings von Roux [1]), große Angriffe erfahren hat. Die Gründe erſcheinen mir in der Hauptſache aber wenig ſtichhaltig. Letzterer führt die Schwächlichkeit deſſelben hauptſächlich auf die geringe Schuld der Francesca und das Ungenügende des Eiferſuchtsmotivs zurück. Herrn Roux war es nun einmal mit dem nur geiſtigen Ehebruch nicht genug, der flagrante körperliche Ehebruch erſchien ihm als der einzige vollgültige Beweis einer leidenſchaftlichen, zu einem tragiſchen Ausgang qualificirten Liebe, und als das unerläßliche Motiv zu einer genügend berechtigten Eiferſucht. Er hat wahrſcheinlich vergeſſen, was Shakeſpeare, der größte Ergründer des menſchlichen Herzens und der gewaltigſte Darſteller tragiſcher Leidenſchaft, ſeinem Othello, deſſen Weib doch ganz unſchuldig, ſagen läßt:

Lieber Kröte ſein
Und von den Dünſten eines Kerkers leben,
Als daß ein Winkel im geliebten Weſen
Für andre ſei.

Was mich betrifft, ſo finde ich die Art, wie Pellico ſeine Fabel exponirt, wie er durch ſeine vier Perſonen und ihr wechſelſeitiges Aufeinanderwirken eine ebenſo lebendige wie ſpannende Handlung entwickelt hat, ſehr zu loben. Nur muß ich einräumen, daß ſelbſt ſchon in dieſem Stücke der Dichter zuweilen in den Mitteln, welche er anwendet, um jene Spannung hervorzubringen, zu weit geht und beſonders in den Scenen Francesca's ſpitzfindig wird und ermüdet, oder dabei bis an's Quäleriſche ſtreift. Dies tritt in den ſpäteren Arbeiten des Dichters aber weit greller hervor. Hier, wo das Gewicht noch mehr auf den inneren, als auf den äußeren Conflict ſeiner zwiſchen zwei Empfindungen getheilten Helden und Heldinnen gelegt erſcheint, ſind die Situationen meiſt ganz darauf zugeſpitzt, dieſen Kampf ſowohl für ſie, wie für den Zuſchauer zu einem marternd zwiſchen Furcht und Hoffnung auf- und abſchwankenden zu machen. Schon in ſeinem Eufemio da Messina tritt auf dieſe Weiſe das Peinliche, Gräßliche mehr als wünſchenswerth an die Stelle des Erhabenen und Schönen. Noch mehr aber iſt es in ſeiner Ester d'Engaddi der Fall, einer Eiferſuchtstragödie,

[1]) Andrée Roux, Histoire de la Littérature italienne contemporaine. Paris 1870. p. 209.

auf welche Shakespeare's Othello eingewirkt haben dürfte. Bedeutende einzelne Züge fehlen aber auch hier nicht.

Es wäre kein Wunder gewesen, wenn eine zehnjährige qualvolle Gefangenschaft die Kraft des Dichters gebeugt, ja gebrochen hätte. Seine Rückkehr zur strenggläubigen Kirchlichkeit ist jedoch kein Ergebniß dieser Einwirkungen. Schon vorher hatte der Dichter sehnsüchtig nach der Wohlthat des Glaubens gestrebt und dieser Kampf scheint noch früher beendet gewesen zu sein, als da er die Bleidächer Venedigs bezog, wo er aus freien Antrieben an der Bekehrung seiner Mitgefangenen arbeitete. Das Streben nach Kirchlichkeit lag in Italien überhaupt in der Zeit. Selbst der Carbonarismus hatte ja ursprünglich, wie wir gesehen, eine religiöse Grundlage. Viel trug hierzu bei, daß die Kirche als Verbündete in der Bekämpfung der Fremdherrschaft angesehen werden konnte. Trotz des übrigen Gegensatzes der Parteien blieben also immer Berührungspunkte noch übrig. Man braucht sich nur des Freundschaftsverhältnisses Pellico's mit Männern wie Monti und Foscolo zu erinnern, um sich zu vergegenwärtigen, daß er hierin den widersprechendsten Einflüssen ausgesetzt war. Auch ohne die Einwirkungen einer körperlich und geistig aufreibenden Gefangenschaft, sehen wir in dieser Zeit sich ähnliche Wandlungen vollziehen, wofür der nächste Gegenstand dieser Betrachtung ein bedeutendes Beispiel ist,

Alessandro Manzoni[1]), am 7. März 1785 zu Mailand geboren, entstammt einer alten Grafenfamilie. Seine Mutter war eine Tochter des berühmten Rechtslehrers Beccaria. In Mailand und Pavia empfing er seine wissenschaftliche Ausbildung. Dem Grafentitel entsagte er, als der Kaiser von Oesterreich den lombardischen Adel aufforderte, sich bei Verlust der Geburtsrechte in ein ausgelegtes Adelsbuch einzutragen. Alfieri übte auf ihn einen außerordentlichen Eindruck aus. Nichtsdestoweniger sollte grade er mit der von diesem aufgestellten dramatischen Form völlig brechen. Aber auch Monti, mit dem er bis zu dessen Tode in freundschaftlichem Verkehre blieb, war nicht ohne Einfluß auf ihn. In Paris

[1]) Charles Didier, Poètes et Romanciers de l'Italie. Revue des deux mondes, 1834. — Sauer, A. Manzoni. Prag 1872. — Fenini, Manzoni e Guerazzi. — Mil. 1875. Amedée Roux, a. a. O. — Opere di Manzoni, Firenze 1828.

trat er in intime Beziehungen zu Fauriel. Als Dichter machte er ſich zuerſt durch eine ſeiner Mutter gewidmete Ode auf den Tod ſeines Pflegevaters, den Grafen Imbonati, bekannt (1806). Ihr folgte 1807 die Dichtung Urania. Seinen Ruf begründete er aber erſt durch ſeine Inni sacri (1813). Freiſinnig, freidenkend, ein Anhänger der Voltaire'ſchen Lebensanſichten, wie er bis dahin war, hatte er ſich 1808 mit einer Proteſtantin, der Tochter des Genfer Bankiers Bloudel vermählt. Nachdem aber dieſe zur katholiſchen Kirche übergetreten war, wußte ſie auch ihn noch ganz für dieſe, den katholiſchen Glauben und das Papſtthum zu gewinnen, deſſen eifrigſter Vertreter er hinfort war. Aus dieſer veränderten Stimmung floſſen nun auch jene Inni sacri. Doch war ſie für ihn kein Hinderniß, ſich mit den patriotiſchen Geiſtern des Conciliatore zu verbinden, noch war es für ihn dieſe Verbindung wieder, gleichzeitig mit ſeinen Osservazioni sulla morale cattolica (Mil. 1819) hervorzutreten, in denen er Sismondi's Angriffe auf die Moral der katholiſchen Kirche bekämpfte.

Auf die Stoffwahl und die Behandlung ſeiner erſten Tragödie ſcheinen weder ſeine politiſchen, noch ſeine religiöſen Anſchauungen Einfluß gehabt zu haben, wohl aber die Dichtung des Auslandes, vornehmlich Goethe's. Nichts nuß an ſeinen beiden Tragödien, beſonders dem Carmagnola, mehr befremden, als die politiſche Indifferenz, die Abweſenheit jeder Beziehung zur Zeit und zum eignen Leben. Selbſt in die Adelchi trägt man die kirchliche Tendenz mehr noch hinein, als ſie frei aus ihnen hervortritt. Die Geiſtlichkeit erſcheint dazu doch in einem zu zweifelhaften Lichte darin. Ohne dem poetiſchen Werth dieſer Dramen zu nahe treten zu wollen, glaube ich überhaupt, daß ſie mehr aus theoretiſchen, als aus unmittelbar poetiſchen Antrieben von ihm geſchrieben wurden. Jedenfalls wollte Manzoni, wie er ja ſelbſt in der Prefazione zu dem ſeinem Freunde Fauriel gewidmeten Carmagnola ſagt, durch ſie beweiſen, daß die abſolute Forderung der Einheit der Zeit und des Orts ein durch nichts gerechtfertigtes Vorurtheil ſei, und die Durchbrechung dieſer eigenſinnigen Schranke überall nicht nur erlaubt, ſondern geboten erſcheine, wo dies der vollkommeneren Darſtellung des dichteriſchen Gegenſtandes diene und zu vollkommenerer Erreichung der damit verbundenen dichteriſchen Abſichten führe. Zugleich

aber wollte er damit die Behauptungen Boſſuet's, Rouſſeau's und ihrer Nachfolger widerlegen, daß es unmöglich ſei, ein Schauſpiel zu ſchreiben, welches nicht entweder ſittenlos und hierdurch verderblich, oder langweilig wäre.

Manzoni brach mit der Form des Alfieri'ſchen Dramas, indem er das ſeine figurenreicher machte und die durch die Einheit der Zeit und des Orts gezogenen Schranken niederriß, um ihm eine freiere, der Natur und Wahrheit entſprechendere Bewegung zu geben. Romantiſch wurde ſein Drama faſt lediglich hierdurch; wogegen er dem Drama der Alten ſich dadurch näherte, daß er, freilich in ganz veränderter Weiſe, den Chor wieder in daſſelbe einführte: im Carmagnola nur, um eine zwiſchen den Scenen liegende große kriegeriſche Action poetiſch und ſtimmungsvoll zu ſchildern, in den Adelchi, um der Stimmung eines durch die Handlung herbeigeführten Zuſtandes lyriſchen Ausdruck zu geben.

Das Manzoni'ſche Drama wurde von den Anhängern der romantiſchen Schule lebhaft begrüßt, von denen der claſſiſchen dagegen zwar achtungsvoll, doch ſcharf beurtheilt. Im Ganzen aber ſah man darin eine ganz eigenartige Schöpfung, deren Bedeutung jedoch mehr in ihrem hiſtoriſchen, als in ihrem romantiſchen Charakter lag. „Mit Manzoni — ſagt einer der Beurtheiler deſſelben, Giuſeppe Mazzini, in ſeinem Eſſay Del drama storico — ward in Italien das hiſtoriſche Drama geboren.“ Dies iſt jedoch nur in dem Sinne richtig, daß er ſich nicht mehr begnügte, hiſtoriſche Gegenſtände im Drama darzuſtellen, ſondern dieſelben im hiſtoriſchen Geiſte ganz nur aus der Natur der von der Geſchichte überlieferten Charaktere und aus den Zuſtänden ihrer Zeit zu entwickeln ſtrebte. Gegen den Einwurf, daß, wie Ariſtoteles ſagt, die Poeſie philoſophiſcher ſei, als die Geſchichte, würde Manzoni wohl geglaubt haben, ſich verwahren zu können, doch iſt nicht zu leugnen, daß der Poet in ſeinen Tragödien unter der hiſtoriſchen Treue gelitten hat und er dieſe gleichwohl nicht völlig befriedigte. Die Theilung ſeiner Perſonen in hiſtoriſche und in ideale hatte dagegen wohl kaum eine andere Bedeutung, als den Zuſchauer über den Umfang der beobachteten hiſtoriſchen Treue aufzuklären.[1])

[1]) Auf Goethe's Einwurf ſcheint er dieſe Eintheilung bei ſeinen Adelchi auf-

Schon in ſeinen Adelchi tritt etwas wie kirchliche Tendenz hervor, entſchiedener geſchieht dies aber erſt in ſeinem wohl unter dem Einfluſſe Walter Scott's entſtandenen Roman, I promessi sposi (Mail. 1825 u. 26), welcher, wie ſeine Ode auf Napoleons Tod (1825), einen ganz ungeheuren Erfolg hatte. Konnte Luigi Settembrini doch ſagen, daß in dieſem Roman faſt alles Gute nur auf Seiten der Geiſtlichkeit, alles Schlechte auf Seiten der Weltlichen zu finden ſei. Dagegen herrſcht über die Trefflichkeit der Sitten- und Charakterſchilderung der darin dargeſtellten Zeit nur eine Stimme.

Im Jahre 1837 hatte ſich Manzoni, nachdem ihm der Tod die erſte Gattin entriſſen, zum zweiten Male vermählt. Er lebte ſeitdem in ſtiller Zurückgezogenheit und nahm nur von fern Antheil an der politiſchen Erhebung ſeines Vaterlandes. Er wies zwar die Würde eines Senators des italieniſchen Königreichs nicht zurück, im Uebrigen war er jedoch in der letzten Zeit ſeines Lebens faſt nur für die Herſtellung der ſprachlichen Einheit Italiens noch thätig. Er ſtarb hochverehrt am 22. Mai 1873.

Die beiden Dramen Manzoni's haben lange eine Ueberſchätzung erfahren. Wie es aber faſt immer mit dieſer ergeht, ſo ſchlug auch ſie in ihr Gegentheil um. Goethe hat zu erſterer durch ſeine rückhaltloſe Anerkennung (in ſeinem Aufſatz Il Conte di Carmagnola) viel beigetragen. Auch Fauriel ſetzte das Gewicht ſeines Namens mit dafür ein. Neuerdings hat ſich beſonders Klein dieſem Urtheil entgegengeworfen, wie es aber nicht ſelten bei ihm der Fall, in ſeiner polternden Weiſe das Kind mit dem Bade verſchüttet. Goethe beurtheilte die Dramen Manzoni's nach ihrer Eigenthümlichkeit, nach ihrem allgemeineren poetiſchen Werth. Klein prüfte ſie, nach ſeiner Aufgabe, hauptſächlich auf ihren dramatiſchen Werth und Gehalt. Man wird Goethe faſt in allen Einzelheiten ſeines Urtheils beipflichten können und doch mit Klein darin übereinſtimmen müſſen, daß jenen beiden Dramen zuletzt doch die „tragiſche Seite" fehlt, daß die darin in's Spiel geſetzten Motive keine rechte tragiſche Kraft und Tragweite haben, daß die darin aufgeworfenen Conflicte im Grunde doch keine tragiſchen zu nennen ſind und endlich die Com-

---

gegeben zu haben, dafür theilt er die Perſonen derſelben in Longobardi, Franchi und Latini.

poſition der dramatiſchen Structur, der dramatiſchen Geſchloſſenheit mehrfach ermangelt. Auch ſtimmen die meiſten der heutigen italieniſchen Literaturgeſchichtsſchreiber darin überein, daß grade diejenigen Scenen, die Goethe im Grafen Carmagnola mit Recht für die ſchönſten hält, wie die Scene im Mailändiſchen Lager des 2. Aetes und die Scene bei der Familie des Grafen im letzten Aete, für den Gang und Fortſchritt der dramatiſchen Handlung von keiner eſſentiellen Bedeutung ſind.

War es eine Gepflogenheit der damaligen italieniſchen Condottieri, einander ſo viel als möglich zu ſchonen und das Kriegsglück nicht bis auf's Aeußerſte gegeneinander zu verfolgen, ſo ſpricht es nicht grade für die geprieſene Einſicht und Zweckmäßigkeit des venetianiſchen Staates, einem ſolchen Manne das Geſchick deſſelben anzuvertrauen. Noch weniger ſcheint es aber dieſer Zweckmäßigkeit zu entſprechen, Carmagnola, ſo wie es hier geſchieht, in einem über jedes Maß der Gerechtigkeit und Klugheit hinausgehenden Weiſe zu ſtrafen. Die Handlungsweiſe des venetianiſchen Senats erſcheint bei Manzoni ebenſo willkürlich, als heimtückiſch und ungerecht. Geſchichtlich dürfte es ſich wohl kaum ganz ſo verhalten. Entweder war Carmagnola wirklich ſchuldiger, als Manzoni es annimmt, oder er ſchien dies dem Senate doch anfangs zu ſein, der, wenn er ſich bei der Unterſuchung auch von deſſen Unſchuld überzeugt haben ſollte, ihn, weil er hierin zu weit gegangen war, gleichwohl opfern zu müſſen glaubte, um nicht einen erbitterten und gefährlichen Feind in ihm freizugeben. Möglicherweiſe hat ſich in dieſes gerichtliche Trauerſpiel aber auch noch Privatrache gemiſcht.

Trotz dieſer Einwürfe können die Dramen Manzoni's in Bezug auf Wahrheit und folgerichtige Entwicklung der Charaktere, auf einfachen Adel und angemeſſene Wahrheit des Ausdrucks ſehr wohl als Muſter dienen. Ihre Sprache iſt — um mit Goethe's Worten zu reden — „frei, edel, voll und reich, nicht ſententiös, aber durch große edle, aus dem Zuſtand herfließende Gedanken erhaben und erfreuend."

Ein anderer Centralpunkt des damaligen patriotiſchen und literariſchen Lebens hatte ſich aber inzwiſchen in Florenz noch gebildet. Hier vereinigte der Genfer J. G. Viſſieux einen Kreis feuriger, gebildeter und gelehrter Männer um ſich, welche zu ihrem Organ eine

ſeit 1821 daſelbſt gegründete Zeitung, Antologia, gemacht hatten, welche für nationale Einheit, für religiöſe Toleranz und Aufklärung kämpfte, aber auch vor den Uebertreibungen des Romanticismus (beſonders in einem Artikel Dubbj ai Romantici der Nr. 136 von Francesco Forti aus Pescia) warnte. Zu ihren Mitarbeitern gehörten Männer wie Giac. Leopardi, Gino Caponi, Sismondi, Coſimo Ridolfi, Alberto Nota, G. B. Niccolini, ſowie einige Männer des Mailänder Kreiſes, z. B. Aleſſandro Manzoni und einige Ausländer wie Fauriel, Delavigne, Savigny, Hammer u. A. Von ihnen intereſſirt uns hier nur Niccolini.

Giov. Batt. Niccolini[1]), mütterlicherſeits von dem berühmten Dichter Filicaja abſtammend, wurde am 31. October 1785 in S. Giuliano bei Piſa geboren. Nach Florenz überſiedelt, empfing er hier ſeine erſte Ausbildung. In Piſa ſtudirte er Philoſophie und Rechtswiſſenſchaft, doch warf er ſich bald auf die claſſiſche Literatur. Ugo Foscolo, welchen er ſchon um 1799 in Florenz perſönlich kennen gelernt, und der ihm dauernd befreundet blieb, ihm auch einige ſeiner Gedichte gewidmet hatte, übte großen Einfluß auf die Entwicklung ſeines poetiſchen Talentes aus, welches ſich zuerſt in dem Gedicht La pietà cantica (1804) an die Oeffentlichkeit wagte. 1801 aber war er bereits zum Bibliothekar und Profeſſor der Geſchichte und Mythologie an der Florentiner Akademie der Künſte ernannt worden. 1810 trat er mit ſeiner Tragödie Poliſſena hervor, welche von der Accademia della Crusca preisgekrönt wurde. Ihr folgten Ino e Temisto; Edipo; I sette a Tebe; Agamemno; Medea, die ſich ſämmtlich an Alfieri anlehnten, nur daß das kraftvolle Pathos derſelben durch das Rührende eingeflochtener romantiſcher Liebesverhältniſſe verſetzt und abgeſchwächt war. Das Jahr 1815 brachte dann ein, einen modernen, dem Drama Douglas des Engländers Home entlehnten Stoff behandelndes Trauerſpiel, Matilda, das ſchon entſchieden in die romantiſche Richtung einlenkte. 1819 erſchien ſein wahrſcheinlich ſchon früher geſchriebenes politiſches

---

[1]) Vanucci, Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini. — Ch. de Mazade in ſeinem Essai der Revue des deux mondes. Nouv. Série. T. XI. 1845. — Ein Theil der Werke Niccolini's erſchien in 3 Bd. Firenze 1831. Eine Geſammtausgabe Mil. 1862. 10 Bde.

Tendenzdrama Nabucco, welches jedoch niemals zur Aufführung kam, anonym zu London im Druck. Es behandelt die zwischen der Schlacht bei Leipzig bis zum Sturze Napoleon's liegenden Ereignisse in assyrischem Gewande. Niccolini's Bedeutung als Dramatiker gehört aber erst einer späteren Zeit an, da er gereifter und mit voller Wehr in die dramatische Arena eintreten konnte. Doch selbst noch in seinem Antonio Foscarini (1827), Giovanni Procida (1830), Lodovico Sforza (1834) rächte es sich, daß er mehr aus politischen Motiven, mehr aus dem Hasse eines glühenden Patriotismus, als aus poetischen, künstlerischen Antrieben dichtete. Sein übergreifendes, gewaltsames Pathos raubte ihm das Gefühl für die Fehler der Composition und Charakteristik, es riß ihn zuweilen zu Geschmacklosigkeiten hin, vor denen ihn künstlerisches Gefühl, künstlerische Besonnenheit bewahrt haben würden. Im Giovanni Procida konnte sein patriotischer Haß sich am freiesten ausleben. Die Darstellung desselben wurde daher sowohl von dem österreichischen, wie von dem französischen Gesandten gehindert. Besonders dieser nahm die Sache sehr ernst, so daß ihn der Oesterreicher lächelnd befragen konnte, warum er sich über eine Sache also ereifere, die zwar an Frankreich adressirt, aber doch nur an Oesterreich gerichtet sei. Niccolini's Hauptwerk war sein Arnaldo da Brescia (1835), das seinen Ruf und Ruhm erst wahrhaft begründete. Ihm folgten noch Rosmonda d'Inghilterra (1839), Filippo Strozzi (1843) sowie Mario e i Cimbri (1858), dessen Darstellung er aber nur dem Schauspieler Tommaso Salvini erlaubte. Er starb drei Jahre später, am 20. September 1861.

Niccolini war von dem Geiste Dante's, Machiavelli's, Alfieri's und Foscolo's berührt. Er hatte, wie Settembrini sagt, den seinen von seiner Mutter ererbt, die, wie er sie selbst geschildert hat, von einer über ihr Geschlecht hinausgehenden Leidenschaftlichkeit des Geistes war. „Er kämpfte mit offenem Visir gegen die Herrschaft der Fremden und der Geistlichkeit und als fast alle anderen Pio IX. Hymnen sangen, war er es allein, der von den Priestern das Geschenk der Freiheit nicht annehmen wollte." Allein dieser Geist tritt doch erst in seinen späteren Dramen hervor. Sein Procida ist am entschiedensten gegen die Fremdherrschaft, sein Arnaldo gegen die Herrschaft der Priester gerichtet. Gioberti gab vielleicht durch sein

1838 veröffentlichtes Buch Del sopronaturale und ſeine Introduzione allo studio delle filosofia (1840) dazu die Veranlaſſung, inſofern er darin die Philoſophie mit dem Katholicismus durch die onthologiſche Methode zu verſöhnen ſuchte und eine hierarchiſche Republik empfahl. Was hinter dieſer Empfehlung ſich barg, geht aus ſeinem 1843 erſchienenen Primato morale e civile degli italiani hervor, in welchem die republikaniſche Idee ſchon zur Seite geſchoben erſcheint, um an ihre Stelle die Prieſterherrſchaft mit päpſtlicher Spitze zu ſetzen. Im Filippo Strozzi ſtellt Niccolini ſeinen Landsleuten den Todeskampf der florentiniſchen Freiheit dar, unter der doppelten Vergewaltigung durch die Fremden unter Carl V. und durch den Papſt und die Kirche.

Bei aller Bedeutung Niccolini's iſt der eigentliche dramatiſche Werth ſeiner Tragödien doch zu gering und zu ſehr nur auf tendenziöſe Wirkung und theatraliſchen Effect berechnet, um näher auf ſie eingehen zu können, zumal man bei Klein ſchon ausführliche Inhaltsanzeigen findet. Dieſer ſtellt ſelbſt noch des Dichters bedeutendſtes Werk, den Arnaldo da Brescia, gegen die gleichnamige Tragödie des Marenco zurück.

Carlo Marenco da Ceva, zu Caſſolo im Jahre 1800 geboren, doch nach demjenigen Orte benannt, in welchem er ſeine Erziehung empfing und der ihm das Bürgerrecht gab, ſtudirte Rechtswiſſenſchaft zu Turin und erhielt ſpäter das Amt eines Intendanturraths. Er machte ſich um das italieniſche Schulweſen verdient und ſchrieb zwiſchen 1828—42 16 Trauerſpiele, die 1839 bis 1844 in 4 Bänden zu Turin erſchienen. Durch das Ritterkreuz des Civilordens ausgezeichnet, ſtarb er am 26. September 1847 zu Savona. Nach ſeinem Tode gab G. Prati ſeine noch ungedruckten Dichtungen (Tragedie inedite, Fir. 1856) heraus. Marenco nahm hauptſächlich Manzoni zum Vorbild, beſaß aber weder deſſen Talent, noch deſſen künſtleriſche Mäßigung und Beſonnenheit. Das den italieniſchen Tragikern eigene Streben zum Gräßlichen, das auch bei Niccolini eine große Rolle ſpielt, tritt beſonders auffällig bei ihm hervor. Die Literarhiſtoriker der Italiener geben von ſeinen Dramen der Pia de' Tolomei den Preis. Jedenfalls hat ſie ſich am längſten auf der Bühne derſelben erhalten. Klein, der dieſem Urtheil entgegentritt, gibt ſeinem Arnaldo da Brescia den Vorzug. Dieſer

Widerſpruch verdächtigt ſowohl den Werth des einen wie des anderen dieſer beiden Dramen.

Von den vielen gleichzeitigen Tragikern der italieniſchen Bühne ſoll nur noch Francesco Benedetti, geb. 1785 zu Cortona, mit ſeinen drei Dramen: Druso (1815), Pelopea und Riccardo III. hervorgehoben werden. Settembrini ſtellt ihn ſogar, aber doch wohl mit Unrecht, noch über Silvio Pellico. Auch Ceſare della Valle, Herzog von Ventignano, mit ſeiner Medea, der Geſchichtsſchreiber Francesco Salfi mit ſeiner Virginia da Brescia Tedaldi Fores mit ſeiner Beatrice di Tenda, De Chriſtoforis mit ſeinem Gianni Carraciolo, ſowie Sabattini mit ſeiner Bianca Capello, und Giuſ. Pieri mit ſeinem Ippolito e Dianora mögen Erwähnung finden.

Wie man auch über den dramatiſchen Werth der italieniſchen Tragödie der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken möge, ſo iſt doch ſoviel gewiß, daß ſie zur Erweckung und Entwicklung des nationalen Geiſtes und zur Förderung der nationalen Einheit nicht unweſentlich beigetragen. Doch eben, weil ſie faſt ganz im Dienſte des nationalen politiſchen Intereſſes ſtand und mehr auf dem, dieſem zu Grunde liegenden, als auf wahrhaft poetiſch-dramatiſchem Antriebe beruhte, ſo mußte nun, da die erſtrebten Zwecke ſoweit erreicht waren, als ſie mit den Mitteln des Dramas erreicht werden konnten, oder doch hierzu das Wort der poetiſchen Verhüllung nicht mehr bedurfte, die poetiſch-dramatiſche Dürftigkeit dieſer Tragödie immer ſichtbarer werden. Hatte ſie doch überhaupt auf der Bühne nur einen kärglichen Raum gewonnen, die ganz überſchwemmt war von Ueberſetzungen und Nachahmungen franzöſiſcher Bühnenwerke, von denen neben den Luſtſpielen beſonders die Auswüchſe des romantiſchen Dramas, ſo wie die ſenſationellen Erzeugniſſe des nun auch noch hervorgetretenen ſocialen Dramas favoriſirt wurden. Dies alles konnte der nationalen Tragödie der Italiener keinen Aufſchwung verleihen, die ſich vielmehr zunächſt in den von Alfieri, Monti, Foscolo, Manzoni und Niccolini angewieſenen und ſchon breit getretenen Bahnen in meiſt ſchwächlicher oder doch äußerlicher, jedenfalls nur eklektiſcher Weiſe weiter bewegte.

Unter den Ausnahmen hiervon gebührt der erſte Platz dem Paolo Giacometti (geb. 19. März 1816 zu Nove Liguri) durch

ſeinen Sofocle. Sein Talent, welches ein überaus fruchtbares war, wurde von den Impreſarien, in deren Dienſten er ſtand, aber nach Kräften ausgebeutet, wodurch er zugleich zu einem unſtäten Wanderleben verurtheilt wurde, welches ſeine Geſundheit und ſein Leben zerrüttete. Er hat an 80 Tragödien und Luſtſpiele geſchrieben, erſtere zum Theil für die Riſtori, für Salvini und Roſſi. Sein erſtes Stück war die Rosilda, mit der er 1836 als zwanzigjähriger Jüngling hervortrat. Sein Sofocle gehört zu ſeinen ſpäteren Werken. Er erſchien erſt 1860 mit ſeiner Bianca Visconti. Auch eine Maria Antonietta (1870) hat er verfaßt. Der Sofocle ſtellt in würdiger und einfach ergreifender Weiſe den Dichtergreis im Kampf mit dem Undank und der Liebloſigkeit der Söhne dar. — Dem Giacometti zunächſt ſtehen Domenico Bologna, welcher den Ruf, den er vorübergehend mit ſeiner Noema figlia di Caino errang, durch viele ſchlechte Melodramen wieder verdunkelte; Battaglia mit ſeiner Ueberarbeitung des Benedetti'ſchen Olgiato; der Trieſtiner Zamboni mit ſeiner Bianca della Porta; Stanislas Morelli mit ſeinem Arduino d'Ivrea, der als eine Arbeit voll Begeiſterung, Phantaſie und wirklichem dramatiſchen Leben gerühmt wird[1]), ſowie Filippo Barattini (geb. 1824 in Filottrano) mit ſeinem Conte Ugo und ſeiner Stella. Neuerdings empfahlen ſich noch durch eine gewiſſe Friſche des Talents zwei jüngere Schriftſteller, der Florentiner Napoleone Giotti (ſein Geburtsname iſt Carlo Jouhaud (geb. 1823 zu Mailand) mit ſeiner Brunehilde, ſeiner Monaldesca und den Ugonotti; und Braccio Bracci mit ſeinem Strnensee, ſeiner Isabella Orsini und ſeinem Pier Luigi Farnese. Als Nachfolger und Nachahmer Niccolini's wurden ſie ſpottweiſe die beiden Baſtarde deſſelben genannt.

Eine eigenthümliche Stellung nimmt Leopoldo, Graf von Marenco, Sohn des Carlo Marenco, ein, welcher am 8. Nov. 1831 zu Ceva geboren wurde. Nachdem er eine Reihe hiſtoriſcher, zum Theil von Schiller beeinflußter Dramen (Saffò, 1856, Piccarda Donati, 1858, eine bevorzugte Rolle der Riſtori) geſchrieben und große Hoffnungen damit erregt hatte, ſuchte er durch ſeine Celeste,

[1]) In der Hillebrand'ſchen Italia Bd. II. 1875. S. 216 in einem Eſſay von Yorick über das italieniſche Theater ſeit 1848.

La famiglia und Il falconiere di Pietra Ardena ein idylliſches Drama in's Leben zu rufen. Später kehrte er jedoch zum hiſtoriſchen Drama wieder zurück, wie in ſeinem Martino Lutero. Sein Beiſpiel fand Nachahmung. Auch gingen ihm andere Abſonderlichkeiten zur Seite, ſo das indiſche Drama des Angelo de Gubernatis (Il re Nala, Il re Dasarata), ſowie der Verſuch Antonio Gazzoletti's in ſeinem San Paolo a Roma das geiſtliche Drama zu erneuern, dem Jacobo Cabianca mit ſeinem Il buon Angelo di Siena, welches die heilige Catharine verherrlicht, nachfolgte.

Die Populariſirung der Naturwiſſenſchaft hatte den Sinn für Naturwahrheit, die Herrſchaft der exacten wiſſenſchaftlichen Methode den für Genauigkeit der hiſtoriſchen Detailſtudien geweckt und geſchärft. Dies blieb nicht ohne Einfluß auf die Poeſie und das Drama. Die hiſtoriſche und die Naturwahrheit wurden das neue Evangelium der Kritik und darum auch der Poeten. Bei der Oberflächlichkeit und Nüchternheit, mit der es zumeiſt ergriffen wurde, hat es bisher nur wenig bedeutendere Erſcheinungen gezeitigt. Parmenio Bettoli, Antonio Giulio Barrili, Vittorio Salmini haben in dieſer trockenen Manier geſchrieben. Sie gehen im beſten Falle nicht über mehr oder weniger geſchmackvollen Eklekticismus hinaus. Inzwiſchen ſind aber doch ſchon ein paar Talente hervorgetreten, welche das Studium der Natur und Geſchichte nur als Mittel zum poetiſchen Zweck ergreifen, ſo daß es in der Ausführung gegen dieſen verſchwindet. Hier ſind Pietro Coſſa (geb. 1833 zu Rom) und Felice Cavallotti (geb. 1842 zu Mailand) zu nennen. Dieſer hat beſonders durch ſeinen Alcibiadèo (1874), jener durch ſeinen Nerone große Erfolge erzielt. Es ſind zwar keine dramatiſchen Meiſterwerke. Beſonders der Alcibiadeo des Cavallotti, der ſchon (1872) mit ſeiner Agnese Aufſehen erregt hatte, hat mit ſeiner ungeheuren Maſſe von Figuren keine eigentlich dramatiſche Structur. Es iſt eine chronologiſch-epiſche Folge der einzelnen Begebenheiten ſeines Helden, aber die einzelne Scene iſt meiſt von dramatiſchem Leben. Dabei iſt es ein Werk voll Phantaſie, Schönheitsgefühl, Kraft der Farbe, eigenthümlicher Geſtaltungskraft und freiem ſinnlichen Reiz. Bedeutender und origineller noch in der Auffaſſung iſt das Werk Coſſa's, der eine ganze

Reihe historischer Dramen geschrieben, von denen besonders sein Plauto e il suo secolo und Cola di Rienzi viel Beifall gefunden. „Aeußerst selten — sagt Yorick in dem schon oben erwähnten Aufsatze der Italia — vielleicht noch nie wurde ein dramatischer Charakter mit größerer Lebhaftigkeit der Farbe und mehr Wahrheit auf der italienischen Bühne geschildert wie der Nero des Cossa. Unter dem Flittergolde eines hochtrabenden rücksichtslosen Cynismus sieht man die Feigheit des Weichlings hervorblicken, unter der rosigen Schminke des Komödianten sieht man das bleiche Antlitz des von nächtlichen Phantasmen heimgesuchten Vergifters erblassen, aus allen Poren schwitzt ihm die Eitelkeit heraus, die Lüsternheit blitzt aus den Augen, wohl macht er Späße, aber während der beißende Witz knistert, hört man dahinter das dumpfe Geroll einer grausamen Verurtheilung, wohl singt er, aber seiner Verse Cadenz wird durch das Echo des goldenen Hauses in Trauergesang verwandelt." Cossa's Werk beruht auf der intimsten Kenntniß der philologischen Forschung, aber ihre bis in's kleinste benutzten Ergebnisse sind ganz in malerisch-poetische Wirkungen umgesetzt. Es ist ein Werk voller Farbe, von unheimlicher Pracht und sinnenkräftigem Reiz. Man würde es einem Gemälde Makart's vergleichen können, wenn es nicht doch von einem ernsteren moralphilosophischeren Geiste durchdrungen wäre. Die ganze Richtung läßt sich vielleicht als naturalistische Romantik mit philologischer Grundlage bezeichnen. Es ist ebenso möglich, daß wir in diesem Werke den Beginn eines Aufschwungs als den eines neuen Abweges zu sehen haben.

XV.

Das Luſtſpiel und die Bühne des 19. Jahrhunderts.

Giraud, Marchiſio und Alberto Nota. — Auguſto Bon. — Gherardi del Teſta und Paolo Ferrari. — Luigi Suñer. — Das ſociale Drama und das Proverb. — Die Dialektſtücke des Vittorio Berſezio. — Das ſozialiſtiſche Volksſtück des Valentino Carrero. — Verfaſſung der Theater. Mangel einer Hauptſtadt. Die Accademie Filodrammatici. Erſter Verſuch eines feſtſtehenden Theaters in Turin. Wiederauflöſung deſſelben. — Die Capo-comici des 18. und 19. Jahrhunderts. — Berühmte Schauſpieler und Schauſpielerinnen: Auguſto Bon, Carolina Internari, Anna Fioritta Pellandi, Demarini und Camillo Ferri, Carlotta Marchionni, Guſtavo Modena, Erneſto Roſſi, Salvini und die Riſtori.

Molière, Goldoni und Federici blieben in den erſten Decennien des 19. Jahrhunderts die hauptſächlichſten Vorbilder der italieniſchen Luſtſpieldichter. Sonſt wirkten nächſt Iffland und Kotzebue die Ueberſetzungen der neueren franzöſiſchen Luſtſpiele, beſonders derjenigen Mercier's, Beaumarchais' und Picard's, noch auf ſie ein. Von den vielen Schriftſtellern, welche auf dieſe Weiſe ſich für die komiſche Bühne thätig erwieſen, zeichnen ſich Giraud, Nota und und Marchiſio als die talentvollſten aus. Doch ſind von ihnen die beiden erſten die weitaus bedeutenderen. Sie ſtehen in einem gewiſſen Gegenſatz zu einander.

Giovanni Giraud[1]), einer franzöſiſchen Grafenfamilie entſtammend, wurde am 28. October 1776 zu Rom geboren. Seine Erziehung war, wie ſein Vater, ſehr ſtreng. Ein pedantiſcher Hofmeiſter quälte ihn mit der lateiniſchen Grammatik. In den Freiſtunden ſollte er ſich am Leſen erbaulicher Schriften erholen. Nichtsdeſtoweniger traten bei ihm ſchon früh theatraliſche Neigungen hervor. Die Vorſtellung eines muſikaliſchen Intermezzo, welcher er in einem Kloſter beiwohnte und bei der die Frauenrollen von Männern dargeſtellt wurden, übte einen ſo mächtigen Eindruck auf

[1]) Siehe das Vorwort zu ſeinen Commedie (Firenze 1828) 4 Bde. — Salfi, Saggio storico critico della commedia italiana. (Parigi 1829). — Klein VII. S. 532. — Roux, a. a. O. S. 106.

ihn aus, daß er zwanzig Nächte davon träumte. Ein Jahr später sah er von Schülern das Lustspiel: Il mondo della luna aufführen. Die Folge dieser Eindrücke war die Erlaubniß, sich während des Carnevals mit seinen Brüdern an Puppenspielen belustigen zu dürfen, in denen er bald excellirte. Der Tod seines Vaters gab diesen Neigungen freieren Spielraum. Er wurde der Held eines Liebhabertheaters. Auch versuchte er sich nun selbst in der Bühnenschriftstellerei. Zuerst in bloßer Nachahmung seiner Lieblingsdichter, bald aber auf Grund eigener Lebensbeobachtung. Das Stück, mit welchem er öffentlich debütirte, war L'onestà non si vince. Ihm folgten rasch mehrere andere, von denen Il prognosticante fanatico; La capricciosa confusa; L'ajo nell' imbarazzo; Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore und La conversazione al bujo die vorzüglichsten sind[1]). Seine Erfolge waren so groß, daß Napoleon Bonaparte ihn 1809 zum Generalintendanten sämmtlicher Theater im Departement jenseits der Alpen ernannte, eine Stelle, die er 1814 wieder verlor, worauf er sich, wie es scheint, nach Toscana zurückzog. Die Jahre 1810—25 umfassen die Blüthezeit seines Talents und seiner theatralischen Wirksamkeit. Er starb 1834 zu Neapel.

In den Arbeiten Giraud's ist die französische Ader nicht zu verkennen. Auch hat er sich wohl mehr noch nach Molière, als nach Goldoni gebildet, sich dabei aber nur an des ersteren leichtere Arbeiten gehalten. Es war ihm immer mehr um das Komische der Situation, als um das der Charaktere zu thun, denen es zwar nicht an Schärfe einer auf glücklicher Lebensbeobachtung beruhenden Zeichnung, wohl aber an psychologischer Vertiefung gebricht. Der Reiz seiner Stücke besteht in einer anmuthenden Lustigkeit, die es nicht zu genau mit der inneren und äußeren Wahrscheinlichkeit nimmt und eine ähnliche Stimmung bei dem Zuschauer voraussetzt. Dies läßt sich sofort an seinem Prognosticante fanatico erkennen, in welchem der in die Mode gekommene Hang zur Physiognomik verspottet wird. Die Voraussetzung ist, daß die Tochter des von seinem physiognomischen Scharfblick überzeugten Grafen Gaudenzio Capotorto dem Sohne eines seiner Freunde versprochen worden ist, den weder

[1]) 1818 erschien auch noch ein Teatro domestico in 6 Bändchen von ihm.

er, noch Clariſſa kennt, und den das Schickſal getroffen, im Kriege zu fallen. Der Capitän Emil de Volage erſcheint als Ueberbringer dieſer traurigen Nachricht. Der Auftrag iſt peinlich, der Capitän ſtockt in der Rede — Gaudenzio mit ſeinem überlegenen Scharfblick bedarf aber nichts weiter — er durchſchaut, daß es ſich hier einzig um eine Liſt handle. Volage iſt für ihn der erwartete Schwiegerſohn ſelbſt, der ſeine Braut nur incognito ſehen will. Er nimmt daher die Todesnachricht mit dem Lächeln des Einverſtändniſſes auf. Clariſſa, von ihrem Vater in's Vertrauen gezogen, verhält ſich ebenfalls demgemäß gegen den überraſchten Volage, der, da ihm alle ſeine Betheuerungen nichts nützen, ſich endlich in die ſeltſame, aber ſeinem Herzen allmählich ſchmeichelnde Rolle ergibt. Dieſes Verhältniß, ohnedies ſchon unhaltbar, wird aber plötzlich in ganz ungeahnter Weiſe bedroht. Volage hat ſchon früher ein Liebesverhältniß unterhalten, und ſeine Geliebte, die in ſeiner plötzlichen Abreiſe eine Flucht von ihr ſah und ſeinen Spuren mit dem Hellblick der Eiferſucht glücklich gefolgt iſt, tritt nun plötzlich mit ihrem Anſpruch dazwiſchen. Gaudenzio durchſchaut aber auch hier wieder Alles. Er ſieht auch hier wieder nichts als ein abgekartetes Spiel, die Treue ſeiner Tochter zu prüfen. Der endliche gütliche Ausgang des Stücks wird freilich nur dadurch herbeigeführt, daß Alle ſich willig des Dichters Abſichten fügen.

Ungleich glücklicher noch iſt Giraud's L'Ajo nell' imbarazzo, ein Stück, das unter dem Namen: Der Hofmeiſter in tauſend Aengſten[1]), auch auf deutſchen Theatern Furore gemacht. Es iſt immer möglich, daß Züge aus des Dichters ſtrengem Leben im väterlichen Hauſe in dieſes, ſowohl was den Plan, wie die Ausführung betrifft, vorzügliche Luſtſpiel, Eingang gefunden. Jedenfalls iſt es gegen den pedantiſchen Rigorismus der Erziehung gerichtet. Der Hofmeiſter Gregorio, ein ebenſo ängſtlicher wie gutmüthiger Pedant, iſt von dem Marquis Antiquati, einem ſtrengen, altväteriſchen Herrn, mit der Erziehung von deſſen Sohne betraut worden, einem ſtillen, ſcheinbar kein Wäſſerchen trübenden Menſchen. Da erfährt er plötzlich zu ſeinem Schrecken, daß dieſer Duckmäuſer

[1]) Von Theodor Hell im 2. Bändchen ſeines dramatiſchen Vergißmeinnichts überſetzt.

schon heimlich verheirathet und das Verhältniß nicht ohne Folgen geblieben ist, zu dessen Hehler, Schützer und Förderer er nun wider Willen auf Kosten seiner ganzen hofmeisterlichen Reputation gemacht werden soll. Die sich hieraus entwickelnden komischen Situationen sind ebenso glücklich wie die endliche Lösung. — Ueber Don Desiderio[1]) ist von Klein schon ausführlich berichtet worden. Der Dichter belächelt darin die vom Verstand im Stiche gelassene Gutherzigkeit, die, anstatt zu helfen, überall Unheil anrichtet. Er schießt jedoch in der Zeichnung dieses Charakters ebenso über das Ziel wie die Dienstfertigkeit dieses letzteren selbst. Wenn er den Don Desiderio als einen Mann schildert, der, weil er durch sein vorschnelles dienstfertiges Eingreifen eine Familie um eine reiche Erbschaft gebracht, ebenso dienstfertig sein ganzes eigenes Vermögen zum Ersatz bietet, so muß in dem Zuschauer die Frage entstehen, wie ein solcher Mann in seinem vorgerückten Alter wohl überhaupt noch irgend ein Vermögen besitzen könne? Die Anknüpfung der komischen Situationen an einen Trauerfall, vom Dichter auch schon in seinem Prognosticante fanatico beliebt und von den spanischen Lustspieldichtern ebenfalls vielfach angewendet, berührt grade hier etwas peinlich, obschon jener Trauerfall schließlich als eine bloße Täuschung erscheint. Sonst ist auch dieses Stück recht glücklich geführt. Besonders würde es die Lösung sein, wenn das Glück des wiedervereinigten Ehepaars eine etwas sicherere Dauer verspräche.

Entschieden schwächer, leichter und selten auf ein höheres Ziel als das eines Theaterschriftstellers im gewöhnlichen Sinne des Worts gerichtet, erscheint das Talent Stanislao Marchisio's[2]), obschon sich dieser auch in der Tragödie versuchte. Nach seiner eigenen Angabe müßte er 1778 in Turin geboren und nach einer anderen, die ihn im Alter von 80 Jahren sterben läßt, ebendaselbst 1858 gestorben sein. Seine Eltern waren zu arm, ihm eine akademische Bildung geben zu lassen. Er trat vielmehr in den Kaufmannsstand ein, dem er mit Selbstgefühl anhing, da es in einem seiner Briefe an den Buchhändler Antonio Bazzarini in Venedig (vom 24. Juli 1821) heißt, daß „sein ehrenwerther Beruf der Handel

[1]) Vom Grafen Baudissin in seinem „Italienischen Theater" übersetzt.
[2]) Salfi, a. a. O. — Roux, a. a. O. — Klein, VII. S. 574.

ſei und er nichts anderes ſei und ſein wolle, als Kaufmann." Doch auch ſeine Verbindung mit dem Theater war, wie es ſcheint, ſchon früh eine ſehr innige, da er in der Vorrede zu ſeinen Opere teatrali[1]) ſich rühmt, 1801 der erſte Schauſpieler der von einem der Turiner Theater geſtifteten Accademia filodrammatica geweſen zu ſein. Die erſten Aufführungen ſeiner Stücke fallen nach ſeinen eigenen Angaben (ſiehe Ausgabe ſeiner Stücke vom Jahre 1820) in die Zeit von 1798—1821. Für ſeine beſten Stücke werden I cavalieri d'industria und La vera e la falsa amicizia gehalten. Das erſte, ein Gaunerſtück, voll Leben und Intrigue, behandelt die Geſchichte des Don Raſaello in Gil Blas. Mit der Wahrſcheinlichkeit ſteht der Dichter auf etwas geſpanntem Fuße darin. Einfacher iſt die Handlung des zweiten Stücks, deren Mittelpunkt eine thörichte Frau iſt, die, ohne die eheliche Treue gröblich zu verletzen, ſich doch durch allerlei Liebeleien hinreißen läßt und dabei das Vermögen ihres abweſenden Gatten verſchwendet. Der moderne Odyſſeus kehrt grade noch im geeigneten Augenblicke zurück, um die eingeniſteten Schmarotzer aus ſeinem Eigenthum jagen zu können. — Von Marchiſio's La borsa findet man bei Klein ausführliche Inhaltsangabe. Er lobt die Bravour der Bühnentechnik dieſes Stücks, das er, im Widerſpruche mit Roux, den beſten italieniſchen Luſtſpielen der Italiener zuzählen zu ſollen glaubt.

Von ungleich tieferen poetiſchen Intentionen, beſonders was die Charakteriſtik betrifft, ging Alberto Nota[2]), der zugleich fruchtbarſte dieſer drei Dichter, bei ſeiner dramatiſchen Thätigkeit aus. Er wurde ebenfalls zu Turin, im Jahr 1775, geboren und ſtammte aus angeſehener Familie. Seine Mutter war die Schweſter des damals in hohem Anſehen ſtehenden Botanikers Allione. Nach ihres Gatten frühem Tode in bedrängte Verhältniſſe geratheu, ſorgte ſie nichtsdeſtoweniger auf's beſte für ihres Sohnes Erziehung. Er genoß akademiſche Bildung, ſtudirte dann Rechtswiſſenſchaft, erwarb 1793 den Doctortitel und trat 1811 als Subſtitut des Procurators am kaiſerlichen Tribunal zu Vercelli ein, eine Stelle, welche er 1814

---

[1]) Milano 1820. Es ſcheint nicht, daß er auch nach dieſer Zeit für die Bühne noch thätig geweſen iſt.

[2]) Salfi, a. a. O. — Klein, a. a. O. VII. S. 622. — Roux, a. a. O. S. 228.

gegen die des Secretärs und Bibliothekars des Prinzen von Carignan, späteren Königs Carl Albert I., vertauschte. Seit 1818 wieder in den Staatsdienst eingetreten, stieg er allmählich bis zum Amt eines Generalintendanten zu Casale und Cuneo empor. Nota war in erster Ehe mit einer Schauspielerin, Namens Adelaide, verheirathet. Sie war keine glückliche, und Salvi glaubt, daß diese Erfahrung seinem Geiste eine ernste Richtung gegeben habe. Später heirathete er die Tochter des berühmten Bildhauers Canova. Er starb 1847 in Turin. Kaum 10 Jahr alt, war er bereits mit Goldoni vertraut, der ihm hauptsächlichstes Vorbild blieb und dem er auch geistig verwandt war. Auf Molière wies ihn die Mutter hin. Zu dieser Zeit beschäftigte er sich viel mit Marionetten, und Salfi erzählt, daß er schon mit 10 Jahren seine ersten dramatischen Versuche gewagt. Noch mehr, als bei Goldoni, lag bei ihm die Stärke in der Charakteristik. Seinen Stücken fehlt es meist an spannender Kraft. Auch neigte er mehr noch als dieser dazu, seinen Lustspielen und deren Charakteren eine ernste Grundlage zu geben. Doch erreichte er ihn weder in der Erfindung, noch in der komischen Gestaltungskraft, übertraf ihn dagegen durch größere Reinheit und Eleganz der Sprache und geschmackvolleren Styl. Gleichwohl sagt Cantù[1]), daß es ihm noch ebenso an der Feinheit der Franzosen, wie an der Natürlichkeit der eigentlichen Volksstücke Goldoni's gefehlt habe. Die ersten Stücke des Dichters, welche zu öffentlicher Darstellung kamen, scheinen dem Rührdrama angehört zu haben und außer unter dem Einflusse Goldoni's, auch noch unter dem Federici's entstanden zu sein. Nur ein einziges derselben La duchessa de la Vallière (ein damals oft behandelter Stoff), welches 1805 geschrieben sein soll, hat sich auf der Bühne erhalten[2]). Doch sind noch viele der späteren Stücke von diesem Charakter, wie die Natalina; L'Alessina; La creola della Luigiana; Petrarca e Laura;

---

[1]) Storia della letteratura italiana. S. 495.

[2]) Seine Lustspiele erschienen gesammelt im Teatro comico di Alberto Nota. Torino 1842. 8 Bde. Bettinger gab eine Auswahl derselben mit Stücken des Grafen Giraud in französischer Uebersetzung heraus: Théâtre d'Alberto Nota et du comte Giraud. Paris 1839. Sie ist mit Anmerkungen Bayard's und einer Einleitung Scribe's versehen.

Torquato Tasso[1]). Das früheſte der in die Sammlung aufgenommenen Stücke iſt L'oppressore e l'oppresso (1800), das ſpäteſte Il diadema (1838). Seinen Ruf begründete er mit I primi passi al mal costume (1806), in welchem er die Sitten der höheren Stände ſeines Vaterlandes während der franzöſiſchen Herrſchaft ſchildert. Es handelt ſich darin um die Verſuchung, welcher die junge Gattin eines ehrenhaften und beſonnenen höheren Beamten, durch die Verſuchungskünſte eines jungen franzöſiſchen Offiziers ausgeſetzt iſt, der gleichzeitig noch Beziehungen zu einer Kokette unterhält. Das kluge Verhalten des Gatten führt ſie zum endlichen Siege. Die Vorzüge des Werkes liegen in der Feinheit der Charakterſchilderung, in dem gewandten, eleganten Dialog und in den intereſſanten Zügen des Details, doch fehlt es auch hier, wie faſt immer bei Nota, der Handlung an Spannung.

Von ſeinen übrigen Stücken mögen Il filosofo celibe; La donna ambiziosa; Il progrettista und La lusinghiera hervorgehoben werden. Il filosofo celibe (1803) iſt auch den deutſchen Bühnen durch Blum's Bearbeitung deſſelben unter dem Titel: „Ich bleibe ledig" bekannt geworden. Die Figur der verliebten Tante Eugenia, die eine ganz anders gerichtete Liebe auf ſich deutet und unerſchütterlich in dieſem Irrthum beharrt, war ſchon damals nicht neu, allein ſie iſt hier zu beſonders glücklicher Wirkung gebracht. Vortrefflich iſt der ahnenſtolze pedantiſche Landedelmann Ippolito charakteriſirt, dem ein prächtiges Gegenſtück in dem alten lebensluſtigen Militär Franconi zur Seite geſtellt worden, der, obſchon Hageſtolz, doch den Vertheidiger der Ehe gegen den filosofo celibe Dorvalli macht. Nach langem Widerſtreben ſteht dieſer auch endlich auf dem Punkte, der reizenden Carolina gegenüber ſein Vorurtheil aufzugeben, als er die beſchämende Entdeckung zu machen hat, daß dieſe gar nichts von ihm wiſſen will, weil ſie ihr Herz bereits an einen Anderen vergeben. — Bayard hat beſonders La donna ambiziosa ſehr hoch geſtellt. Klein und Roux ſind aber nicht dieſer Meinung. Jener findet darin den Ton zu geſucht und anſpruchsvoll und die

[1]) Die letzten beiden, ebenſo wie La duchessa de la Vallière, I primi passi al mal costume, L'oppressore e l'oppresso und das hiſtoriſche Luſtſpiel Il chirurgo e il Vicerè ſind von Klein ausführlich beſprochen worden.

Verwicklung durch die Häufung der Zwiſchenfälle allzu gekünſtelt; dieſer klagt beſonders über die Unwahrſcheinlichkeiten, auf denen die Entwicklung der Handlung beruht. — Die Lusinghiera iſt der Capricciosa confusa des Giraud verwandt. In beiden handelt es ſich um die leidenſchaftliche Liebe eines jungen Mannes zu einer Kokette, in beiden begegnet man einem beſchränkten Onkel, deſſen Schwäche von dieſer ausgenutzt wird. Allein in der reizenden Figur der Emilia, in deren Liebe der unglückliche Liebhaber hier einen Erſatz findet, zeigt ſich eine beſondere Erfindung des Dichters, und zwar eine ſeiner gelungenſten, anziehendſten Schöpfungen. Ueber La fiera findet ſich endlich eine ausführliche Mittheilung bei Roux, der ſie ſehr hoch ſtellt.

Von den gleichzeitig auftretenden Dichtern, die dieſem jedoch alle ſehr untergeordnet erſcheinen, mögen nur Luigi Pellico (La crise del matrimonio), Giulio Genoino (Le nozze contro il testamento), Gaetano Barbieri (Il terno al lotto), und die beiden Theaterdirectoren Carlo Goldoni (La duchessa de la Vallière) und Auguſto Bon hervorgehoben werden.

Auguſto Bon wurde am 6. Juni 1788 in Venedig geboren. Er war von patriziſcher Herkunft, aus der Familie Corner. Sein eigentlicher Name war Francesco Giorgio Mario Corner. Er vertauſchte ihn, als er zur Bühne ging, auch zunächſt nicht. Salvatore Muzzi [1]) erzählt aber, daß die Herzogin Maria Luiſa von Parma, die ihn gern ſpielen ſah, ihn eines Tages irriger Weiſe mit dem Namen Auguſto Bon angeredet, den Irrthum bemerkend aber hinzugeſetzt habe: Es iſt Ihr Werth, der mich irre gemacht, denn Sie ſollten in Wahrheit l'Augusto heißen; worauf Francesco fortan den Namen Auguſto Bon adoptirt habe. Er hat eine Menge Komödien geſchrieben, die damals wegen ihrer lebendigen Charakteriſtik und ihres Witzes ſehr geſchätzt wurden; beſonders Così faceva mio padre; Dietro alle scene, S'io fosse ricco; Il matrimonio di ladro; Il testamento di Figaro etc. Auch hinterließ er eine Art Selbſtbiographie unter dem Titel Avventure comiche e non comiche di F. A. Bon. Bon war zweimal verheirathet. Zuerſt mit Luigia Riſtori aus Turin, Wittwe des Schauſpielers Bellotti, aus welcher

[1]) In ſeinem Vite d'italiani illustri. (Bologna 1876.)

Ehe Luigi Bellotti Bon, der noch lebende berühmte Capo-comico, entſprang. Der Vater ſtarb 1858 zu Padua.

Im dritten und vierten Decennium dieſes Jahrhunderts zeigte die Production des italieniſchen Luſtſpiels einen merklichen Rückgang. Die Bühnen wurden mit franzöſiſchen Ueberſetzungen überſchwemmt. Scribe beherrſchte ſie vollſtändig. Doch treten ſchon jetzt einige Talente hervor, von denen Gherardi del Teſta und Paolo Ferrari ſpäter große Berühmtheit erlangten.

Tommaſo Gherardi del Teſta wurde 1818 zu Terricciuola bei Piſa geboren. Hier ſtudirte er ſpäter die Rechte, erwarb ſich mit 18 Jahren das Laureat und betrat dann in Florenz die advocatoriſche Laufbahn, ſich mit Vorliebe der criminaliſtiſchen Seite derſelben zuwendend, weil ſie ſeinem Sinn für das Dramatiſche mehr zuſagte. Ich weiß nicht, wann er zuerſt die Bühne als Dichter betrat, doch ſcheint dies ſchon vor der Aufgabe ſeines advocatoriſchen Berufs im Jahre 1848 ſtattgefunden zu haben, und nicht wie Roux meint: Cogli uomini non si scherza ſein erſtes Stück geweſen zu ſein. Wenigſtens gibt Angelo Gubernatis in ſeinem Dizionario biografico (Firenze 1879) eine ganze Reihe früherer Stücke von ihm an, als erſtes: Una folla ambizione, in welchem damals die junge Riſtori mit Beifall ſpielte. Wohl aber gehörte jenes zuerſt genannte Luſtſpiel zu denjenigen ſeiner Stücke, mit welchen er ſeinen Ruf als komiſcher Dichter begründete. Ihm ſind Il sistema di Giorgio; Il regno di Adelaide; Promettere e mantenere an die Seite zu ſtellen. Alle dieſe Stücke zeichneten ſich jedoch nur durch gefällige Leichtigkeit, ſowie durch glückliche Aperçus aus. Sie blieben auch nicht ohne Anfechtung. Man fand zum Theil die Erfindung ärmlich, die Charakteriſtik mangelhaft, man vermißte darin tiefere poetiſche Abſichten und Ziele. Andre, wie Roux [1]), lobten aber ſchon hier nicht nur die Eleganz der Darſtellung, ſondern auch Erfindung und Compoſitionstalent, wie es denn ſeiner Un 'avventura ai bagni und Il padiglione delle mortelle keineswegs an verwickelter Handlung gebricht. Jeden-

[1]) In deſſen Hist. d. l. litt. ital. contemp. man verſchiedene ſeiner Stücke, wie Il sistema di Giorgio, Un' avventura ai bagni, Il padiglione delle mortelle, Le scimmie, eingehend beſprochen findet.

falls riß ihn der nationale Aufschwung noch weiter empor. Er ging jetzt auf die größeren Muster des nationalen Charakter- und Sittenlustspiels zurück, studirte vor Allem die Natur und die Wirklichkeit und erhob sich bei der freieren Bewegung, welche das neue politische Leben dem Dichter gab, in Stücken wie La carità pelosa; Il vero blasone [1]); Le coscienze elastiche, zu einer bisher an ihm nicht geahnten Bedeutung, so daß Roux, der diese Stücke analysirt hat [2]), von ihm sagen konnte: „Gherardi del Testa ist augenblicklich der größte Sittenmaler der Halbinsel, und da seine Antecedenzien, wie der gesunde Sinn, mit dem er begabt ist, ihn die goldene Zeit nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft suchen lassen, so sind natürlicherweise die Parteigänger einer überwundenen sittlich unberechtigten Verfassung der Gegenstand seiner geistvollen Epigramme und seiner zuweilen selbst verwundenden Satiren. In jedem jener drei Meisterstücke findet man ein erschütterndes Drama mit einer lachenden Komödie verbunden, und wenn man nach einer Reihe rührender Situationen zu der Auflösung kommt, so bringt die Vereinigungsscene der Liebenden, die man erwartet, zugleich eine schöne, sittliche Strafvollstreckung mit sich, welche das beleidigte Rechtsgefühl befriedigt." Den Preis aber ertheilt Roux der Moglie e buoi de' paesi tuoi des Dichters. Hiermit steht freilich das Urtheil Justus Grion's im Jahrbuch für romanische Literatur (1858), der sich auf die Aussprüche der Revista di Firenze und das Crespulo beruft, in einigem Widerspruch. Grion verkennt zwar nicht die Wahrheit der Charakterzeichnung und den meisterhaften Dialog dieser Stücke, aber er findet, daß es der Charakteristik des Dichters an Mannichfaltigkeit, der Intrigue an besonnener Führung fehle. Er schildere gut und angenehm, bessere aber schlecht. Auch Yorick (in dem schon angeführten Artikel der Italia) stimmt damit überein, insofern er sagt, daß Gherardi del Testa glücklicher in der leichten Posse, als in den tiefer angelegten Lustspielen sei. „Wenn er sein Publicum nur zum Lachen gebracht —

---

[1]) Findet sich in Vandissin's Italienischem Theater unter dem Titel: Der wahre Adel, übersetzt.

[2]) In seiner Histoire d. l. litt. contemp. en Italie sous le régime unitaire. p. 192.

heißt es hier — und zum Nachdenken angeregt hat, ſo verlangt er nichts mehr." Gherardi wirft in der That ſelten oder nie Probleme auf. Im vollſten Maß aber beſitzt er die komiſche Ader, und dies iſt von um ſo größerem Werth, als er damit Geſchmack, geiſtvolle Darſtellung und eine ſcharfe, glückliche und originelle Lebensbeobachtung und Auffaſſung verbindet. Gherardi del Teſta iſt auch als lyriſcher Dichter und publiciſtiſcher Schriftſteller thätig und an den Befreiungskriegen ſeines Vaterlandes betheiligt geweſen. Er kämpfte 1848 bei Montenara und S. Silveſtro, wo er verwundet wurde und vorübergehend in öſterreichiſche Gefangenſchaft gerieth. Vom Jahre 1857 an begann er mit der Veröffentlichung ſeiner dramatiſchen Werke[1]), welche die Zahl von hundert wohl überſteigen. Gherardi hat ſeine Nachahmer gehabt, die man ſogar in dem ſtolzen Namen einer Schule zuſammenfaßte. Von ihnen ſind Luigi Alberti, geb. 1822 in Florenz mit ſeiner Sposa di fresca data non vuol essere trascurata und ſeiner Virtù d'amore und Graf Leo di Caſtelnovo, geb. 1835 zu Verona mit ſeinen Fuochi di paglia; Bere ed affogare und La prima bugia an erſter Stelle zu nennen. Ihnen ſchließen ſich Riccardo Caſtelvecchio, Giovanni Giordano, Napoleone Panerai, Giuſeppe Calenzoli und Lodovico Muratori an.

Etwas ſpäter als Gherardi del Teſta trat der am 5. April 1822 zu Modena geborne Paolo Ferrari als Dramatiker auf. Er ſtudirte die Rechte und folgte dann ſeinem Vater nach Maſſa, wo dieſer die Stellung eines herzoglichen Gouverneurs bekleidete. 1847 erſchien er mit ſeinem erſten Stück Bartolomeo calzolajo auf der Bühne, welches ſpäter den Titel Il codicillo dello zio Venanzio erhielt. Mit ihm, mit La medicina d'una ragazza ammalata, mit Tutti al campo, mit La bottega del cappelajo und Il ballo di provincia wetteiferte er auf dem Gebiete des bürgerlichen Luſtſpiels mit Gherardi. Aber tiefer als dieſer, ein noch beſſerer Kenner des menſchlichen Herzens, der Sprache der Leidenſchaft mächtig, logiſcher als er, dabei mit der Bühnenwirkung und ihrer Technik vertraut, erkämpfte er ſich durch ſeine Cause e effetti; Il duello;

[1]) In einzelnen Heften unter dem Titel: Teatro comico dell' avvocato Tommaso Gherardi del Testa. (Firenze.) Auch in Barbini's Galleria teatrale.

Gli amici rivali; Gli uomini serii; I suicidii; Prosa, auch im ſocialen Drama noch eine geachtete Stellung. Doch bewegte ſich hier der Dichter auf einer abſchüſſigen Bahn. Seine Lebensauffaſſung erſcheint nicht ſelten einſeitig, ſeine Probleme ſind künſtlich zugeſpitzt, die Löſung, die er ihnen gibt, wirkt nicht immer ſympathiſch. Den größten Erfolg errang er jedoch mit ſeinen hiſtoriſchen Luſtſpielen: Goldoni e le sue sedici commedie und La satira e Parini (von denen Roux a. a. O. ausführliche Mittheilung macht). Sie wurden beide preisgekrönt, blieben indeß nicht unangefochten. Man fand die Sittenſchilderung nicht überall treu oder doch wenigſtens einſeitig und unvollſtändig. Man vermißte faſt jede Befriedigung des Gemüths und beſonders in dem letzten Stück den hiſtoriſchen Charakter. Allſeitig aber ward das Talent des Verfaſſers, ſeine Kenntniß der Bühne, der gewandte Dialog, die Wirkung und die Vorzüge einzelner Scenen anerkannt. Ferrari gehörte ebenfalls zu den fruchtbarſten der italieniſchen Dramatiker [1]). Er lehrte längere Zeit als Profeſſor der Geſchichte in Modena, jetzt iſt er an der Accademia Scientifica zu Mailand als Profeſſor der neueren Geſchichte angeſtellt. Von ſeinen Nachahmern ſeien der Neapolitaner Achille Torelli mit I mariti, Parmenio Bettoli, Tito Lavinio, Giuſeppe Caſtelli, Enrico Montecorboli, Vittorio Salmini und Paolo Fambri genannt. Beſonderes Aufſehen hat der Letzte mit ſeinem militäriſchen Luſtſpiele Il corporale di settimana gemacht. Im Uebrigen ſchrieb er nur noch mit Salmini zuſammen.

Von den ihnen zur Seite laufenden Dichtern hebt Cantù noch Vollo mit ſeinen Giornalisti, ſeiner Birraja und ſeinem Ingegno venduto; Ceſare della Valle mit ſeiner Straniomania und La provincia e capitale, ſowie den uns ſchon von der Tragödie her durch ſeine Fruchtbarkeit bekannten Paolo Giacometti hervor.

Eine ganz eigenthümliche und ungleich bedeutendere Erſcheinung, die erſt einer etwas ſpäteren Zeit angehört, iſt Luigi Suñer.

---

[1]) 1870 veröffentlichte er eine Sammlung ſeiner Dramen unter dem Titel Opere drammatiche, Milano. — Auch Barbini's Galleria teatrale enthält, wie von ſo vielen anderen Dichtern, einzelne Stücke von ihm.

Von ſpaniſcher Abſtammung, 1832 in der Havanna geboren, kam Suñer in noch kindlichem Alter nach Florenz und wurde hier durch Erziehung und Neigung zum Italiener. Ein philoſophiſch angelegter Geiſt, ein trefflicher Beobachter des Lebens und ſeiner Erſcheinungen, ein Kenner des menſchlichen Herzens gibt er ſeinen Luſtſpielen eine ungewöhnliche pſychiſche Vertiefung, ohne doch doctrinär oder ſpitzfindig zu werden. In der Entwicklung der Thorheiten und Leidenſchaften iſt er vorzüglich, auch die Begebenheiten gehen faſt immer in logiſcher Weiſe aus einander hervor. Leider drängt ſich dieſes verſtandesmäßige Element allzuſehr auf. Die Phantaſie kommt dagegen faſt immer zu kurz. Suñer debütirte im Jahre 1859 mit I gentiluomini speculatori, in welcher er die Allianz zwiſchen Italien und Frankreich im Bilde darzuſtellen ſuchte. Er errang nur einen Achtungserfolg. Durchgreifender ſchon war die Wirkung ſeiner Legittimisti (1861), die jedoch noch weit übertroffen wurde durch die von Le amiche (1863). Später betrat auch er, zuerſt mit Una legge di Licurgo (1869), das Gebiet des ſocialen Dramas. Er warf ſeine Probleme mit der rückſichtsloſeſten Kühnheit auf, ſelbſt auf die Gefahr hin, den Erfolg in Frage zu ſtellen. Auch das gleich dem ſocialen Drama von Frankreich importirte Proverb wurde von ihm noch angebaut. Es ſagte ſeinem Talente beſonders zu. So iſt ſein Chi ama teme ſehr anmuthig und von ſeltener pſychologiſcher Feinheit La Gratitudine, in welcher ein unter der Maske der Hochherzigkeit wuchernder Egoismus aufgedeckt wird. Auch ſein Amor ch'a nulla amato amar perdona wird von Roux ſehr gerühmt, was ſich inzwiſchen wohl mehr auf die vollendete Feinheit der Ausführung, als auf den ihm zu Grunde liegenden Gedanken bezieht, der nicht ohne Zweideutigkeit iſt.

In der Gattung des Proverbe zeichnete ſich ferner Ferdinando Martini, geb. 1841 zu Monſummano, durch ſeine Chi sa l'arte non l'insegni; Fede und Il peggior passo è quel dell' uscio aus. Auch de Renzis erwarb durch ſeine Proverbes, noch mehr aber durch das geiſtvolle Luſtſpiel La diritta via viel Beifall.

Als ein entſchiedenes Bühnentalent empfahl ſich ferner Vittorio Berſezio. Er wurde 1830 zu Peveragno im Piemonteſiſchen geboren, ſtudirte ſpäter die Rechte, unterbrach dieſe Studien aber, um in den Jahren 1848 und 49 für die italieniſche Unab-

hängigkeit zu kämpfen. 1852 debütirte er mit dem Drama Pietro Micca. Da aber ſeine erſten Verſuche nur wenig Erfolg hatten, wendete er ſich der publiciſtiſchen Thätigkeit und der Novelle zu. Inzwiſchen verfiel er darauf, ſich in einer ganz eigenen Art, im piemonteſiſchen Volksdialekt verfaßter und das Leben der unteren Volksklaſſen in tendenziöſer Weiſe ſchildernder Stücke zu verſuchen, von denen ſich beſonders Le miserie d'monsù Travet ungeheuren Beifalls erfreuten. Ihnen liefen dann eine Reihe ähnlicher, aber in italieniſcher Sprache geſchriebener Luſtſpiele zur Seite, von denen Una bolla di sapone die ungetheilteſte Anerkennung fand; wogegen an verſchiedenen anderen die Flüchtigkeit des Verfaſſers gerügt wurde.

Ein Geiſtesverwandter von ihm iſt Valentino Carrero, geb. am 19. Dec. 1834 zu Turin. Er trat 1859 mit dem Drama Il lotto hervor. Nach verſchiedenen mehr oder weniger glücklichen Verſuchen, von denen L'uno e l'altra und Volere e potere die gelungenſten ſind, ſchlug auch er den Weg des ſocialiſtiſchen Volksſtücks ein und erlangte 1870 mit ſeinem gegen die Lotterie gerichteten Stück La quaderna di Nanni und ſeinem Il capitale e la mano (1872) ſenſationelle Erfolge.

Durch Luſtigkeit und einen zuweilen beißenden Witz zeichneten ſich die Luſtſpiele des Giuſeppe Caſtetti, geb. 1834 zu Bologna, aus, von denen hier nur Il figlio di famiglia (1864) und La volita storia (1875) genannt werden mögen; durch ſeine im eleganten Geſprächston gehaltenen Blüetten aber Francesco Coletti.

Bei der Entwicklung des neueſten italieniſchen Dramas wird man die Verfaſſung der Theater und die Einrichtungen der Bühne faſt noch mehr als ſonſt in Betracht ziehen müſſen, weil dieſe ſich in Italien ſeit dem Uebergange von der Pflege der Höfe und Akademien an die Berufsſchauſpieler und Theaterunternehmer ziemlich unverändert erhalten und hierdurch einen verhängnißvollen Einfluß ausgeübt haben. Ich brauche zur Beſtätigung dieſes Ausſpruchs nur daran zu erinnern, daß die meiſten der italieniſchen Tragödiendichter, wenn ſie ihre Stücke nicht grade für einen beſondern Darſteller oder eine beſondere Darſtellerin ſchrieben, dabei überhaupt ganz von der Bühne abſahen. Nur dies macht es z. B. erklärlich,

daß Alfieri vierzehn Tragödien hinter einander ſchreiben konnte, ohne nur an die Aufführung einer einzigen von ihnen zu denken. Wogegen die Komödien- und Schauſpieldichter durch die Bühnenverfaſſungen und Einrichtungen bis in die neueſte Zeit gezwungen waren, ſich zeitweilig in den Dienſt von irgend einem Theaterunternehmer zu begeben, wie wir dies ſelbſt an ſo beliebten Dichtern wie Goldoni, Chiari, Federici u. A. geſehen.

Im 18. Jahrhundert befanden ſich die Theater, mit Ausnahme derer, welche die Fürſten, Großen und Reichen etwa in ihren Paläſten und Villen unterhielten, meiſt in den Händen von Capitaliſten oder Theaterliebhabern, welche ſie für eine bald längere oder kürzere Zeit an die Theatergeſellſchaften verpachteten oder auch, doch nur in ſeltneren Fällen, dieſe für eigene Rechnung in Dienſt nahmen. Ueberhaupt gab es zu dieſer Zeit keine von irgend einem höheren Geſichtspunkte aus geleitete Pflege des Theaters mehr, noch eine Centralſtätte für eine ſolche Pflege. Es gab nur Privattheater und Wandertruppen; die erſteren meiſt von Dilettanten eingenommen, die letzteren hauptſächlich von Rückſichten auf den Erwerb geleitet. Das einzige ſtetigere Verhältniß ward, von dem wechſelnden Perſonal abgeſehen, dadurch herbeigeführt, daß irgend eine Geſellſchaft, wie z. B. in Venedig die des Arlechino Sacchi, contractlich gebunden war, in einer und derſelben Stadt alljährlich während einer beſtimmten Zeit in einem beſtimmten Theater zu ſpielen. Der einzige Widerſtand, der einem raſchen Sinken der Bühne entgegen arbeitete, lag in dem Publicum ſelbſt und in der Kritik, inſofern beide zu Gunſten des beſſern Geſchmacks ein ſtrenges Richteramt ausübten, was in der That in Italien in größerem Umfange, als in einem anderen Lande geſchah, nichtsdeſtoweniger, wie wir gefunden, aber eine ſehr unſichere Bürgſchaft bot, da beide weit häufiger unter dem Einfluſſe einſeitiger Geſchmacksrichtung, prineipieller Vorurtheile, perſönlicher Neigungen oder Abneigungen und des literariſchen Parteiweſens ſtanden.

Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts wurde der Zuſtand des Dramas und Theaters ernſter in Betracht gezogen. Es fehlte nicht an Männern, welche, wie Caſalbigi, den Grund der Geſunkenheit beider in dem Mangel ſtehender Schauſpielergeſellſchaften und dem einer Hauptſtadt zu finden glaubten. Es traten in Mailand, Turin,

Neapel, Florenz, Padua, Rom Gesellschaften unter dem Namen von Accademie filodrammatici zusammen, welche Theater erwarben, Contracte mit guten Gesellschaften abschlossen und ihnen, wenn auch nicht regelmäßig, doch für den Fall unzulänglicher Einnahmen, Zuschüsse gewährten. Auch Preise für Dichter und Musiker wurden von ihnen ausgesetzt. Die Regierungen und einzelne Municipalitäten schlossen sich diesem Beispiele an. Ja, die piemontesische Regierung machte sogar im Jahre 1820 den Versuch, ein feststehendes Theater zu begründen, indem sie im Teatro reale zu Turin eine privilegirte und subventionirte Schauspielergesellschaft unterhielt, die aber während einiger Monate auch für eigene Rechnung im Lande herumreisen durfte. Die piemontesischen Kammern hoben jedoch im Jahre 1852 dieses Verhältniß wieder auf, indem sie jede Unterstützung des Theaters von Seiten des Staates für eine, wenn nicht verderbliche, so doch fruchtlose Anstrengung erklärten; vielmehr müsse nach ihrer Meinung jede Reform dieses volksthümlichen Literaturzweiges einzig und allein vom Volke ausgehen.

Es traten nun unabhängig von der Regierung verschiedene Projecte auf, von denen ein von der Zeitschrift Il mondo litterario ausgehendes insofern Beachtung fand, als ihm in der Hauptsache dadurch entsprochen wurde, daß der Triestiner Kaufmann von Revoltella eine Compagnia drammatica triestina in's Leben rief, welcher zunächst der Schauspieler, Theaterdichter und Capo-comico Luigi Bellotti-Bon vorstand, derselbe, der gegenwärtig an der Spitze der drei größten italienischen Schauspielergesellschaften steht. Der Capo-comico nimmt nämlich bei den Schauspielergesellschaften genau dieselbe Stelle ein, wie der Impresario der Oper. Während dieser jedoch immer nur industrieller, wenn auch dabei kunstverständiger Theaterunternehmer ist, gehört der Capo-comico meist selbst dem Schauspielerstande an und ist zugleich Schauspieler, Regisseur und Director. Der Name comico bezeichnet überhaupt nur den Schauspieler im Allgemeinen. Der Komiker von Fach heißt dagegen Brillante.

Im 18. Jahrhundert waren die Gesellschaften des Grimani, Sacchi, Medebac, Bianchi, Pellandi, Antonio Goldoni (eines Verwandten des Dichters), Paganini, Bazzi, Fabbricheſi (auch die Compagnia reale genannt) die bedeu-

tendſten. Die letzteren ragen noch in's 19. Jahrhundert herein. Beſonders vereinigte ſpäter die Geſellſchaft Fabbricheſi die ausgezeichnetſten Kräfte, ſowohl für das Luſtſpiel, als für die Tragödie. Von ihr zweigten ſich wieder verſchiedene von den im 19. Jahrhundert hervortretenden Geſellſchaften ab, von denen ſich die von Verzura, Marchionni, Roſa Belloni, die Compagnia drammatica reale, Teſſari, Bon-Romagnoli e Berlaffa, Luigi Veſtri, Carolina Internari, Guſtavo Modena, Giacinto Battaglia, De Roſſi, ſowie neuerdings Bellotti-Bon, Santechi und Morelli beſonders auszeichneten. Alle dieſe Capo-comici waren bedeutende Schauſpieler oder Schauſpielerinnen. Nur einigen von ihnen ſei mit noch einigen anderen hier eine kurze Betrachtung geſchenkt. Auguſto Bon, deſſen ich ſchon als Bühnendichter gedachte, wurde durch ſeine Bewunderung der vorzüglichen Schauſpielerin Aſſunta Perotti der Bühne zugeführt, auf der er als attore brillante glänzte. Eine ſeiner vorzüglichſten Rollen war der Falso galantuomo. Er verband ſich ſpäter mit den Schauſpielern Romagnoli und Berlaffa zur Errichtung einer eigenen Geſellſchaft. — Carolina Internari wurde 1793 zu Livorno geboren. Ihr Vater war der Schauſpieler Giovanni Taffani, ihre Mutter die Schauſpielerin Anna Baldeſi. Nach dem 1802 erfolgten Tode des Vaters ſtellte ſich die Mutter an die Spitze einer Geſellſchaft. In dieſer ſah zu Verona die berühmte Schauſpielerin Anna Fiorilla Pellandi ſie ſpielen, welche längere Zeit die Zierde der Geſellſchaft Fabbricheſi war. Unter ihrer Leitung entwickelte ſich nun das ſchöne Mädchen ſehr raſch zu ſeltner Vollendung, ſo daß es ſchon 1815 die bedeutendſten tragiſchen Rollen mit großem Erfolge ſpielte und kurze Zeit ſpäter an die Stelle der Pellandi in die Geſellſchaft des Luigi Veſtri trat. Damals glänzten in dieſer Geſellſchaft noch Gaetana Goldoni, Carolina Cavaletto Teſſari, der große Tragiker Paolo Belli Planes und Demarini, nächſt Camillo Ferri der bedeutendſte Schauſpieler ſeiner Zeit. Nach dem 1825 erfolgten Tode ihres Gatten begründete die Pellandi eine eigene Geſellſchaft, mit welcher ſie eine Kunſtreiſe nach Paris unternahm. Tommaſo Salvini errang hier ſeine erſten Triumphe. Später trat ſie mit gleichem Glück in das Fach der Charakterrollen und edlen Mütter

über. Sie starb 1859 zu Florenz. — Ihr durch die Mutter verwandt war Carlotta Marchionni, welche, wie wir wissen, schon als ganz junges Mädchen auf Silvio Pellico einen so tiefen Eindruck ausübte. Sie wurde 1797 zu Pescia geboren. Auch ihre Eltern gehörten dem Schauspielerstande an. Man sagt, daß sie, noch nicht drei Jahre alt, bereits in Kinderrollen die Bühne betrat. Doch scheinen die Eltern sie zunächst nicht für diese bestimmt zu haben, da sie ihre Erziehung bei den Ursulinerinnen in Verona empfing. Der schauspielerische Trieb machte sich aber auch hier in ihr geltend und 1811 betrat sie bei der Gesellschaft Pani, bei welcher sie bis 1814 blieb, die Bühne. Zu dieser Zeit hatte sich ihre Mutter selbst an die Spitze einer Gesellschaft gestellt, bei welcher sie neben dem Schauspieler Meraviglia die größten Erfolge in Mailand errang, besonders als Bianca in dem Schauspiel I due sergenti von Roti, in welchem zuerst De Marini und Vestri, später aber auch alle anderen großen Charakterdarsteller Italiens, Lombardi, Modena, Salvini, Rossini, Vitaliani, Triumphe feierten. Von hier trat sie zur königlichen Sardinischen Gesellschaft über, wo sie neben Camillo Ferri die ganze Feinheit und Wärme ihrer Kunst und ihres Geistes entfaltete. Nicht nur Silvio Pellico, auch Carlo Marenco, Alberto Nota und viele Andere haben ihr ihren Ruhm und ihre Erfolge mit zu verdanken. Sie wurde wie eine Muse verehrt und starb, noch immer gefeiert, im Alter von 64 Jahren, 1861 zu Turin.

Gustavo Modena[1]), geb. 1803 zu Venedig, der Sohn des ausgezeichneten tragischen Schauspielers Giacomo Modena (besonders berühmt als Aristodemo von Monti) und der komischen Darstellerin Luigia Lanetti, genoß akademische Bildung, studirte Jurisprudenz in Padua und trat, kaum 20 Jahre alt, in den Advocatenstand ein. Doch nur zu bald regte sich auch in ihm das schauspielerische Blut. Er betrat die Bühne und zeichnete sich hier sehr rasch in dem Maße aus, daß er bei der Fabbricheſischen Gesellschaft an die Stelle des eben verstorbenen Antonio Lombardi eintreten konnte. Er hatte damals mit dem Ruhme Demarini's und Vestri's, mit dem des heißblütigen Francesco Lombardi, des geistsprühenden Augusto Bon, des edlen Righetti,

[1]) Der Schauspieler Luigi Bonazzi hat sein Leben beschrieben.

den meiſterhaften Darſtellungen der Marchionni, der Teſſari, Pelzet und Internari zu kämpfen. Sie alle waren im Tragiſchen muſterhaft. Ihnen reihten ſich Daniele Alberti, Domeniconi, Biccomini, der empfindungsvolle Canova, die Viderі und Polvaro an. Er aber kämpfte und beſiegte ſie, wie Salvatore Muzzi ſagt, alle. Seine Vielſeitigkeit war eine geradezu ſtaunenerregende, im Tragiſchen ſowohl wie im Komiſchen. Im Jahre 1843 bildete er ſelbſt eine Truppe, mit der er im Teatro Rè zu Mailand ſeine Vorſtellungen eröffnete. Sie vereinigte die Namen eines Arrivabene, Gaetano und Angelo Veſtri, Tommaſo Salvini, Carlo Romagnoli, der Mayer, der Carraciolo, Belotti Bon und Luigia Bonazzi. Sein zwiſchen der Kunſt und patriotiſcher Hingebung getheiltes Leben machte ſeine künſtleriſche Laufbahn, die ſich im Jahre 1861 ſchloß, zu einer ſehr unruhigen, vielfach unterbrochenen und wechſelvollen, nicht minder aber auch ruhmreichen. — Die Erbſchaft dieſes Ruhmes traten Erneſto Roſſi und Salvini, gleichwie die Riſtori die des Ruhms der Marchionni an. Sie haben den Ruf der italieniſchen Schauſpielkunſt durch faſt alle civiliſirten Länder Europa's, ja ſelbſt bis nach Amerika und Auſtralien hinüber getragen, während in Italien Morelli, die Marini und Teſſero Guidone große Erfolge feierten.

Adelaide Riſtori wurde am 26. Januar 1821 zu Cividale geboren. Sie trat zuerſt im Luſtſpiele auf, entwickelte aber bald ein außergewöhnliches tragiſches Talent. 1847 vermählte ſie ſich dem Marcheſe Giuliano del Grillo. Seit 1850 riß ſie dann auf ihren Kunſtreiſen die gebildete Geſellſchaft dreier Welttheile zur Bewunderung hin. Sie vereinigte hohe Energie des leidenſchaftlichen Ausdrucks mit maßvoller Schönheit deſſelben, die reichſte Individualiſirung mit claſſiſchem Stylgefühl. Die ungeheure Zahl ihrer Rollen weiſt auf den Reichthum ihrer Geſtaltungskraft hin.

Erneſto Roſſi, 1830 zu Livorno geboren, gab früh ſeine Studien auf, um dem in ihm unabweisbar hervortretenden Zuge zur Bühne zu folgen. Ein Schüler des berühmten Schauſpielers Modena, ſchloß er ſich ſpäter den Kunſtreiſen der Riſtori an, bis auch er zuletzt mit eigener Truppe reiſte. Er iſt faſt ebenſo bedeutend im Luſtſpiel, beſonders dem Goldoni'ſchen, wie in der

Tragödie. In letzterer excellirte er als Othello, Faust, Ludwig XI., Hamlet, Cid, Nero (von Cossa). Er ist ein genialer, aber zu einseitigen Uebertreibungen geneigter Vertreter des Realismus.

Tommaso Salvini, am 1. Januar 1829 zu Mailand geboren, Sohn eines Professors der Literaturgeschichte, trat schon mit 14 Jahren in die Truppe Modena's ein. Später begleitete er die Pellandi, dann die Ristori. Auch er unternahm aber endlich selbständige Kunstreisen. Zu seinen vorzüglichsten Rollen werden der Aeghist (in Alfieri's Merope), Paolo (in Pellico's Francesca), Othello, Hamlet, Romeo, Orosman gezählt.

So fehlt es Italien auf dem Gebiete des Dramas und der Schauspielkunst denn keineswegs an Talenten, die Entwicklung beider hat es zur Zeit aber doch kaum über einen Zustand der Gährung gebracht, welcher vor allem der Klärung und fester, wahrer und großer Ziele der Kunst bedarf.

Inhalt.

Das neuere Drama der Italiener.

		Seite.
I.	Die Entwicklung des nationalen Geistes im Kampfe mit der Entwicklung der Individualität in Italien. Die Renaissance des Alterthums .	1
II.	Die Entwicklung der italienischen Sprache im Kampfe mit der lateinischen	45
III.	Anfänge des italienischen Dramas bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts	75
IV.	Das Lustspiel der Italiener im 16. Jahrhundert	99
V.	Die Tragödie der Italiener im 16. Jahrhundert	146
VI.	Das Schäferdrama im 16., 17. und 18. Jahrhundert	167
VII.	Entwicklung der Oper bis zum 18. Jahrhundert	193
VIII.	Die italienische Maskenkomödie oder Commedia dell' arte . . .	208
IX.	Die Komödie und die Tragödie im 17. Jahrhundert	239
X.	Die Entwicklung der Schauspielkunst und des Bühnenwesens . . .	258
XI.	Die Oper im 18. Jahrhundert	282
XII.	Das Lustspiel im 18. Jahrhundert	309
XIII.	Die Tragödie des 18. Jahrhunderts	352
XIV.	Die Tragödie des 19. Jahrhunderts	377
XV.	Das Lustspiel und die Bühne des 19. Jahrhunderts	402

Digitized by Google

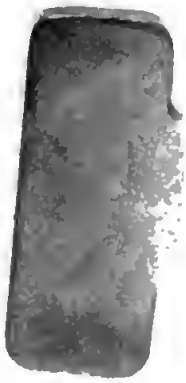
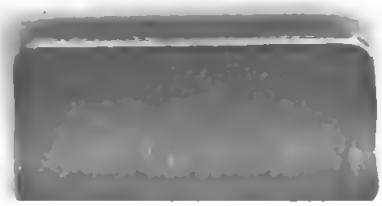
Berichtigungen.

Seite	4	Zeile	1	von	Unten	ſtatt	zeichneten lies zeichnete.
"	31	"	3	"	"	"	zu lies von.
"	97	"	3	"	"	"	delle lies della.
"	99	"	6	"	"	"	dieſelben lies dieſelbe.
"	138	"	8	"	"	"	ginochi lies giuochi.
"	158	"	1	"	Oben	"	intorne lies intorno.
"	175	"	12	"	"	"	Pescaro lies Peſaro.
"	191	"	18	"	"	"	wurden lies wurde.
"	205	"	6	"	"	"	Contrebassi lies Contrabassi. und de Braccio lies da Braccio.
"	206	"	4	"	"	"	sacrementale lies sacramentale.
"	221	"	8	"	"	"	nicht lies doch nicht.
"	246	"	11	"	Unten	"	Ginera lies Ginevra.
"	251	"	9	"	"	"	contre lies contra.
"	252	"	14	"	"	"	Sola lies Sole.
"	264	"	5	"	Oben	"	Canavaſi lies Canevaſi.
"	336	"	13	"	Unten	"	übertragen lies angetragen.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LIBRARY

This is the date on which this
book was charged out.
DUE 2 WEEKS AFTER DATE.

MAR 13 1912

[30m-6,'11]